CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

583

enero 1999

DOSSIER:
El coleccionismo

Eduardo Lourenço
Los portugueses y el futuro

Juan Antonio Masoliver
Las voces de Antonio Machado

Centenario de Jean Racine

Entrevistas con Miquel Molins y Saúl Yurkievich

Ilustraciones de Alfonso Fraile

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-98-001-6

583 ÍNDICE

DOSSIER
El coleccionismo

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

Ilustraciones de Alfonso Fraile

DOSSIER
El coleccionismo

Coordinador:
Javier Arnaldo


P/A 4/5
ALFONSO FRAILE 86

El coleccionismo considerado como una de las bellas artes

José María Parreño

Desde los mismos inicios del arte moderno, y como en el envés de su aspecto más visible de creador, en el artista no ha dejado de vislumbrarse la faz del coleccionista. Coleccionista de desechos y nimiedades: un trozo de cuerda, un billete de tranvía, una llave de guitarra. O de objetos íntegros y listos para su uso: un urinario, un botellero. O de absolutamente cualquier cosa en que su mirada descubriera ciertas propiedades: una lata, una tela, una vela. Todo autor de *collages, readymades* y *objetos encontrados* habrá desarrollado por fuerza el ojo cinegético del coleccionista. Y como éste, tendrá los bolsillos o un hangar repletos de tesoros que a la generalidad de los mortales le resultarían indiferentes. Sin embargo, este tic recolector que está en la misma base de la obra de arte moderna no justificaría el título de este artículo. En definitiva, no se trataba sino de incorporar o convertir elementos ajenos en una obra de arte que, como tal, era singular, era obra-resultado de la actividad, aunque ésta no fuera sino transportar y titular, y era arte el *readymade* —aunque fuera en broma, se propuso como tal—. En estos últimos años, sin embargo, han surgido propuestas artísticas que consisten ellas mismas en colecciones. No parece, en todo caso, una elección gratuita. Es más bien una metáfora adecuada para ordenar nuestra experiencia, que la reflexión contemporánea caracteriza como marcadamente fragmentaria. Y en sentido contrario, servirá asimismo para despiezar ciertas totalidades que hoy consideramos falaces o intolerables.

En enero de 1964, la escultora Eva Hesse (1938-1970) escribía en su diario: «No puedo ser tantas cosas. No puedo ser algo para cada uno... Mujer, artista, conquistadora, esposa, ama de casa, cocinera, vendedora y todo lo demás. Ni siquiera puedo ser yo misma o saber quién soy». A comienzos de la década siguiente, Anette Messager (Berk sur Mer, 1943) se enfrentaba a un problema similar: cómo salir adelante siendo «artista, mujer práctica, técnica de efectos especiales, coleccionista...». La multiplicidad se materializaba en la organización del espacio cotidiano, que había de ser al mismo tiempo vivienda y taller. A su vez, la fórmula que Messager halló para compaginar su vida privada con su vocación artística fue autotitularse «Coleccionista». Y así, como *Anette Messager: Collectionneuse,* aparecie-

ron firmadas sus primeras piezas. De coleccionar identidades, entre las que estaba la de coleccionista, pasó, como veremos, a coleccionar colecciones.

La propia Messager ha hablado de sí misma como de alguien que encontró en el coleccionismo un medio para relacionarse con el mundo. Sus primeros contactos con el arte consistieron en hojear la colección de una revista titulada *L'occhio,* que guardaba su padre, pintor aficionado. En 1967 queda fascinada ante una exposición de Art Brut en el Museo de Artes Decorativas de París, hasta el punto de que joven y pobre, llega a robar una colección de fascículos sobre el tema. Incluso a la hora de hablar de sus influencias parece estar refiriéndose a una colección: «Tomé mucho prestado del arte religioso y del popular, del Art Brut y de las imágenes de la histeria, de la tradición árabe o india... Esas formas de expresión están en gran parte asociadas al sufrimiento, la pobreza y la tristeza de los hombres. Tengo un fuerte sentimiento de culpa respecto de esos individuos o esos creadores. Cogí sus formas hermosas para mí, transformé sus mundos en mi mundo».

Precisamente en una «exposición de colecciones raras» celebrada en París, la encontró Italo Calvino: «Pero donde la obsesión del coleccionista se repliega sobre sí misma, revelando el propio fondo de egotismo, es en un cajón con tapa de vidrio, lleno de simples carpetas de cartón atadas con cintas, en cada una de las cuales una mano femenina ha escrito títulos tales como: *Los hombres que me gustan, Los hombres que no me gustan, Las mujeres que admiro, Mis celos, Mis gustos diarios, Mi moda, Mis libros infantiles, Mis castillos,* e inclusive *Los papeles que envolvían las naranjas que comí*»[1]. Se trata de la pieza *Journaux Intimes* (1972), y el comentario que años después realizó Messager sobre ella da cuenta de algunas de las estrategias que guían su creación: «Trabajar en un diario íntimo me daba la posibilidad de enseñarlo sin tener la impresión de enseñarlo, de dejar que la gente lo entreviera casi par casualidad... de esa manera obligas al espectador a convertirse en mirón, a mirar por el ojo de la cerradura»[2]. Lo que en un primer momento fue el resultado del miedo a presentarse como artista o de la dificultad práctica de aislar el arte de la vida diaria, acabaría convirtiéndose en una estrategia típica de su obra: la ubicará en un terreno ambiguo entre lo privado y lo público. Como consecuencia, explotará la confianza del espectador en el carácter real de lo que ve. No hay que perder de vista este hilo, el autobiográfico, con el que se está tejiendo buena parte del arte contemporáneo. Lo utilizan On Kawara, Staneley

[1] *Italo Calvino:* Colección de Arena *(Madrid, 1984), p. 14.*

[2] *Gianni Romano: «Anette Messager. Petite Grande Histoire»,* Lápiz, *n. 91 (Madrid, feb. 1993), pág. 22.*

Brouwn, Hanna Darboven, Sophie Calle o James Lee Bryars, que integran su vida real en la obra, o construyen ésta sobre una ficción autobiográfica. Las piezas serializadas de On Kawara, par ejemplo *I read* (1967) *y I met* (1968), que dan cuenta respectivamente de libros leídos y encuentros, recuerdan el método clasificatorio de los diarios de Messager. Otro tanto cabría decir de la obra de Sophie Calle *Aniversarios* (1996), que reúne en diferentes vitrinas los regalos recibidos en cada cumpleaños.

A partir de *Journaux Intimes*, Messager inicia una labor de plástica autobiográfica que parece impulsada por una especie de delirio taxonómico, en muchos puntos similar a la emprendida en el terreno literario por su compatriota, el patafísico Georges Pérec (1928-1983)[3]. Convertida en una especie de Linneo de su propia naturaleza emocional, selecciona, ordena, nombra, expone. Utiliza para ello fichas, cuadernos, álbumes, listas manuscritas o bordadas, vitrinas, fotografías, etc. Lo primero que ha de hacerse ante una colección es elegir un método organizativo, una nomenclatura y un sistema de referencia. Messager clasifica, pero de forma totalmente arbitraria, desjerarquizada, imprevisible. Sin criterio científico y guiada por una absoluta subjetividad. Desafiando los métodos convencionales y estandarizados, como si sólo estuviese dispuesta a confiar en reglas propias para organizar sus vivencias. Surgen así *Mes Chimères* (1982-83), *Mes Trophées* (1986-88), *Les Lignes de la Main* (1988), *Mes Voeux* (1989) o *Maman* (1989-90), entre otras series. Son todas ellas pequeñas colecciones: de trajes de la madre, de imágenes de su cuerpo, de seres híbridos compuestos de rasgos humanos y objetos domésticos.

En el coleccionismo de Messager conviven, a mi juicio, dos polaridades: una tiende al orden y la unificación, mientras que otra lo hace al desorden y la fragmentariedad. Porque si bien coleccionar la realidad externa es un proceso metabólico cuyo fin último es su asimilación en una estructura coherente, coleccionar la propia vida como ella lo hace es, antes que nada, segmentarla, someterla a un proceso de desintegración. Pero sea cual fuere la materia prima de sus trabajos, el resultado visible es siempre parecido: obras de medianas o grandes dimensiones compuestas de fragmentos. Envergadura conseguida por acumulación de piezas, imagen total como resultado de un mosaico. A mi entender, el coleccionismo como método de aprehender la realidad lleva en sí mismo la conciencia de su fracaso. Porque toda colección es susceptible de aceptar un elemento más, y por tanto nunca llega a estar completa. Messager es consciente de esa limitación, y la aprovecha a su favor. Llega a decir: «No me gusta esa visuali-

[3] La vida, instrucciones de uso, W o el recuerdo de la infancia, El hombre que duerme o Pensar/Clasificar *—todos ellos traducidos al castellano— son buena prueba de ello.*

dad global típica de la pintura, yo trabajo en contra de la totalidad, querría que las cosas fueran descubiertas poco a poco, me gusta ocultar enseñando, y luego trabajar en una actividad artística no lineal o progresiva. Siempre me ha parecido muy femenino»[4]. Estas últimas palabras llaman la atención sobre otro aspecto de su obra, creo que fundamental a la hora de comprender la elección de su lenguaje artístico. Como ya vimos, la artista se enfrentaba a una multiplicidad de roles sociales que ha sido frecuentemente señalada par el pensamiento feminista. En este sentido, la actitud que toma nuestra artista es oponer al trabajo artístico entendido como algo distinto y separado de la vida diaria una actividad –escribir diarios, confeccionar álbumes, bordar– común y cotidiana, perteneciente además a ese ámbito tan inespecífico como poco valorado, que se ha venido llamando «Sus Labores». Opone así al modelo convencional del artista como un ser heroico, genial y singular, una versión actualizada del mismo, en muchos aspectos diferente y cuya elaboración ya no es exclusivamente masculina.

Sería más discutible analizar otros rasgos de su obra bajo una óptica de género. Y sin embargo es cierto también que la obsesiva atención a su vida íntima, o la teatralización de los espacios cotidianos, son rasgos que encajan bien en un modelo de arte «hecho por mujeres». Existen otras filiaciones reconocibles, como por ejemplo la ya mencionada del Art Brut. El *horror vacui* que se percibe en muchas obras de Messager evoca las composiciones abigarradas de Adolf Wölfli o la opulencia compulsiva de los bordados de Jeanne Tripier y Juliette E. Bataille, nombres todos ellos sobre los que llamó la atención Dubuffet. El último rasgo que me interesa destacar es el precoz empeño de la artista por borrar las fronteras entre el arte y la fotografía, una actitud atrevida a mediados de los setenta y que ahora ya se ha generalizado.

Al utilizar elementos preexistentes con un tratamiento propio del museógrafo o el documentalista, Anette Messager problematiza en varios frentes los conceptos artísticos establecidos. Al proponer materiales insólitos para crear obras de arte, ensancha sus límites. Pone asimismo en cuestión la categoría de lo artístico como algo separado de otras actividades, y otro tanto cabe decir del artista profesional: en su caso no es diferente de un peculiar coleccionista. Podríamos pensar que Messager defiende así un concepto premoderno de lo artístico, esa antigua idea de que el arte no es creativo. Como ya escribiera Platón y luego el Pseudo Dionisio, para pintar un cuadro el pintor tiene necesariamente que contemplar un arquetipo de la belleza, no inventarlo. Análogamente, y esto nos resultará más signi-

[4] *Romano:* Op. cit., *pág. 26.*

ficativo, San Agustín declara que el objeto del artista es «ir coleccionando los rastros de la belleza» *(De Vera Religio* XXXII, 60)[5].

La posibilidad de un «coleccionismo como arte», fundamentado sobre la noción del *objeto encontrado,* se ha materializado bajo formas diversas en estos últimos años. En España, la colección de Antonio Pérez es un ejemplo espectacular, tanto por su número de piezas como par la felicidad de los hallazgos[6]. Es el resultado de una mirada fuertemente contaminada par la contemplación del arte moderno, y tan aguda como para «reconocer» en multitud de objetos desechados obras «al modo de». La condición es pues su proximidad visual a determinadas obras de arte de este siglo, no un valor estético independiente (este es el rasgo que los diferencia definitivamente de genuinos *objetos encontrados* surrealistas). En la misma línea podríamos colocar la serie fotográfica de Mireia Sentís titulada *Haití,* o algunas fotografías del mexicano Gabriel Orozco. El objetivo de la cámara es utilizado para presentar fragmentos de la realidad como *objetos encontrados, y* así ejecutar dos estrategias que son fundamentales en este tipo de arte: el aislamiento del objeto y su descontextualización. La fotografía, con su capacidad de fijar el tiempo y el espacio, realiza de forma instantánea el necesario desplazamiento del objeto de su función en la realidad a su función artística. Las fotografías de Sentís funcionan como auténticas «trampas de sentido». Mientras que un haitiano reconocerá las herramientas y los parajes, atribuyéndoles su verdadera función, el resto de los espectadores los entenderá desde un punto de vista estético o documental. Pero sin duda, al público de una galería de arte le evocarán de inmediato obras de *Arte Povera, Land* o *Junk Art.* Es decir, cada ojo sólo reconocerá lo que conozca. El concepto de «poema robado», con el que el escritor argentino Esteban Peicovich ha elaborado varias docenas de regocijantes composiciones», se basa en idénticos mecanismos de desplazamiento y descontextualización[7].

Acaso se trate de una idea peregrina, pero cuánto me recuerda este tipo de propuestas a la situación que se produjo hace años en el mundo de la caza. El problema ecológico que se intentaba paliar con aquellas campañas para promocionar safaris fotográficos, a favor del disparo de la cámara en lugar del rifle, tiene un parangón en el mundo del arte. Pero mientras en la naturaleza nos enfrentábamos a una crisis de escasez, la del arte es de satu-

[5] *W. Tatarkiewickz:* Historia de seis ideas *(Madrid, 1987), pág. 282.*

[6] *Con el título de «El Objeto Encontrado», tuvo lugar una muestra de la mayor parte de sus fondos en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (noviembre-diciembre, 1994).*

[7] *El poemario de Peicovich que recogía estos hallazgos es, hoy par hoy, inencontrable. A pesar de que en varias ocasiones se ha anunciado una recopilación global titulada* Poemas Robados, *sigue sin producirse.*

ración. Saturación no sólo de objetos artísticos, sino también de propuestas y de artistas. Frente a la posibilidad de seguir produciendo surge esta otra de reciclar la realidad en arte. No crear, sino encontrar, y materializar así esa certeza de que para disfrutar del arte para reconocerlo hace falta casi tanto talento como para producirlo. Acaso en los ojos del artista la mirada del coleccionista recobre esa transparencia perdida, ese fulgor que Benjamin retrata en «Niño desordenado»: «Cada piedra que encuentra, cada flor arrancada y cada mariposa capturada son ya, para él, el inicio de una colección sola y única. En él revela esta pasión su verdadero rostro, esa severa mirada india que sigue ardiendo en los anticuarios, investigadores y bibliófilos, sólo que con un brillo turbio y maniático»[8].

[8] *Walter Benjamin:* Dirección Única *(Madrid, 1987), pág. 55.*

Las adquisiciones estatales de arte contemporáneo

María Dolores Jiménez Blanco

Tradicionalmente, el coleccionismo de arte contemporáneo ha constituido una asignatura pendiente en la política de bellas artes del Estado español. En realidad, cabe plantearse si es que, en primer lugar, ha existido tal política, puesto que la atención dedicada a las bellas artes por parte de la administración a lo largo de todo el siglo ha sido desigual y, en algunas épocas, tan rutinaria que casi se hacía inexistente.

El arte contemporáneo se ha desarrollado en España en media del más frío vacío social, lo que queda reflejado en una absoluta ausencia de mercado. Esta situación condenaba a los artistas a depender, de forma casi absoluta, de las adquisiciones del Estado, lo cual venía a empeorar aún más la situación, por tratarse de un Estado que, salvo en excepcionales ocasiones, mostró escaso interés por el apoyo real al arte contemporáneo, reduciendo su forma de ayuda a mecanismos tan viciados como las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, que perpetuaban el arte más académico y eran extremadamente sensibles a cualquier forma de presión política.

Ante esta situación, las colecciones estatales sufrieron, desde 1894 y a lo largo de sucesivas décadas, un claro postergamiento que se hace muy evidente si tenemos en cuenta que, hasta muy recientemente, el Museo de Arte Contemporáneo estatal no ha contado con un presupuesto propio para adquisiciones. los ingresos en sus colecciones dependían, mayoritariamente, de las medallas de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, de donaciones, de cuestiones diplomáticas, o, en ocasiones, de la aprobación de la Dirección General para adquisiciones concretas propuestas por el museo.

Si fijamos nuestra atención en las últimas décadas, si comparamos los períodos anterior y posterior a 1975, podremos obtener significativas conclusiones acerca de los cambios sufridos en las actitudes de la Administración frente al arte contemporáneo, y más concretamente, a su coleccionismo. Para ello nos centraremos en la evolución de las colecciones de lo que hasta 1986 era el Museo Español de Arte Contemporáneo, para pasar después a ser Centro Nacional Reina Sofía y, desde 1989, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Pero antes de entrar en el análisis de las líneas generales de las adquisiciones de estos años, es importante destacar tres ideas:

– en primer lugar, en los últimos años se ha dado un incuestionable cambio en cuanto a la voluntad política de coleccionismo, que se ha traducido en un mayor presupuesto dedicado a adquisiciones, y en un notable incremento del número de obras que entran a formar parte de la colección. De hecho, según el departamento de registro del MNCARS, desde 1980 han entrado a formar parte de las colecciones más de 1800 obras;

– en segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, se ha producido un cambio cualitativo en la vida del museo al otorgársele, en la Ley de Presupuestos Generales del Estado de 1990, personalidad jurídica propia, definiéndolo como Organismo Autónomo Administrativo. Ello tiene una importancia decisiva para el futuro de la institución por haber supuesto, a partir de 1991, su independencia presupuestaria;

– en tercer lugar, en la década de los noventa se ha producido también una importante diferencia en cuanto al contexto social del coleccionismo: han aparecido nuevas leyes que favorecen el coleccionismo a través de incentivos fiscales, y las grandes empresas se muestran receptivas a esta posibilidad, contribuyendo a las adquisiciones para centros públicos.

En los últimos años del franquismo, la primera cuestión destacable en este campo es la desatención al programa de adquisiciones en favor de acciones que redundasen en una mayor proyección exterior del museo, como las exposiciones o la construcción de un nuevo edificio. En efecto, en la primera mitad de la década de los setenta, el Museo de Arte Contemporáneo, entonces con sede en unos locales de la planta baja del edificio de la Biblioteca Nacional, desmonta sus salas permanentes para dar prioridad a su programa de exposiciones. La colección queda almacenada, y no parece que haya especial interés en su crecimiento. Significativamente, entre 1968 y 1975 el cargo de director del museo se simultaneará con el de Comisario General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes. Al mismo tiempo, el museo se prepara para la construcción de una nueva sede, que quedará inaugurada por el propio Franco en julio de 1975.

Esta situación pone de manifiesto dos hechos:

– comienza a tenerse conciencia de la importancia social del arte contemporáneo, que puede tener consecuencias políticas positivas: se da prioridad a las exposiciones porque pueden ofrecer una mejor imagen, inmediata y didáctica, de la administración cultural;

– continúa sin haber, por parte de la administración, ni voluntad ni criterio claro de colección para el museo dedicado por el Estado al arte español contemporáneo. De hecho, y hasta aquel momento, sólo puede decirse que ambas cosas existieran en dos etapas de la vida del museo: en la Segunda República, bajo la dirección de Juan de la Encina (1931-36), y coincidiendo con el tímido aperturismo cultural de los cincuenta, bajo la dirección de José Luis Fernández del Amo (1952-58).

El período comprendido entre 1968 y 1975 se caracterizó, en lo económico, por contar con una comparativamente mayor aportación económica del Estado para el museo. Sin embargo, en lugar de ser planificada y distribuida directamente por los directores del museo para atender las necesidades del centro en cuanto a adquisiciones o cualquier otro fin, la asignación del museo era destinada directamente por la Dirección General de Bellas Artes a la construcción del nuevo edificio que había de inaugurarse, con gran afán publicitario, en la Ciudad Universitaria. Las exposiciones, por otra parte, quedaban presupuestariamente a cargo de la Dirección General de Bellas Artes.

Así, para las adquisiciones, el Museo debió continuar pidiendo créditos extraordinarios concedidos, según su criterio, por la Dirección General, lo que en diversas ocasiones hizo fracasar interesantes intentos llevados a cabo en este sentido por la dirección del Museo, que ante la inminente inauguración de su nueva sede, deseaba poner fin a algunas de las más dolorosas ausencias de la colección. Así, en 1974, por ejemplo, no pudo cumplirse el compromiso adquirido con la galería *Louise Leiris* de comprar un *collage* de Juan Gris titulado *La Guitare* (1914) por no ser concedido el crédito extraordinario necesario («700.000 francos franceses nuevos»), y el museo continuó algunos años más con un grabado como única representación del artista. También se denegó el crédito para adquirir en 17.000.000 pts el lienzo *Femme dans la nuit,* del mismo autor, pagándose sólo el precio simbólico de *Mujer, pájaros y estrellas (Homenaje a Picasso)* (1970), que Joan Miró fijó en 100.000 pesetas, constituyendo, por tanto, casi una donación. Tampoco llegarían a buen término los compromisos adquiridos por la dirección el museo respecto a obras de Vasarely, Hartung, Luis Fernández, Max Ernst y Oscar Domínguez.

Sólo podía contarse, pares, con adquisiciones que estuviesen basadas en unas condiciones verdaderamente excepcionales, rozando el concepto de donación. A algo así se debe, por ejemplo, la entrada de un importante grupo de esculturas de Julio González, legadas por su hija Roberta al Estado español a condición de que éste abonase los gastos de fundición en bronce (70.000 francos franceses). Aun no tratándose de piezas en hierro,

este conjunto constituye una de las aportaciones a la colección más importantes del período. En las mismas condiciones –donación a condición de abonar su fundición en bronce– entró en el museo *El Gran Profeta,* de Pablo Gargallo.

Estos esfuerzos, de presupuesto mínimo, reflejaban el interés del museo por adquirir obras representativas de algunas de las figuras más relevantes de las vanguardias españolas. Pero ello no implicaba, desgraciadamente, continuidad ni planificación. De hecho, las colecciones del museo crecieron al mismo tiempo por otras vías, mucho menos discriminadas, como la simple adquisición en bloque, por parte de la Dirección General de Bellas Artes, de las obras presentes en la Exposición Nacional de 1972. En todo caso, además del carácter azaroso de toda la historia de la colección, este hecho vendría a demostrar un patrón de comportamiento que se ha venido repitiendo en la historia de la institución: la existencia de marcados impulsos compradores, de criterios desiguales, precediendo a las grandes presentaciones públicas de instalaciones de la colección en nuevas sedes: así ocurrió en los años 50, así volvió a ocurrir antes de 1975, y así ocurriría cuando se preparaba para 1991, la colección permanente ya en el Reina Sofía, que se presentaría finalmente en 1992.

De hecho, en los dos últimos casos, y con idéntico deseo de crear un centro de atención indiscutible que atrajera a masas de visitantes, se ha querido recurrir al más valioso talismán del arte del siglo XX: el *Guernica* de Picasso. Al igual que, en la actualidad, el cuadro es reclamado para el Museo Guggenheim de Bilbao invocando derechos morales del pueblo vasco que no ocultan sino una cuestión de expectativas de número de visitantes, el *Guernica* comenzó a verse, ya desde finales de 1968, como el futuro «corazón» de lo que debía de ser el proyectado MEAC. Como sabemos, el cuadro no viajó a Madrid hasta restablecida la democracia, en 1981. Y si no pudo llegar a la inauguración del museo en 1975, sí pudo, violentándose el deseo de Picasso respecto a su ubicación en el Museo del Prado, trasladarse al Reina Sofía en 1992, en medio de una gran polémica, para convertirse en el centro de su nueva colección permanente.

Volviendo a 1975, a los pocos meses de inaugurarse el museo, el fallecimiento del general Franco daría lugar a un proceso de transición hacia un régimen político de libertades que tendría un reflejo, tímido primero, más claro después, en la actitud del Estado hacia el coleccionismo de arte contemporáneo. Aún en medio de enormes limitaciones –políticas, écónomicas, de información–, y aún con la dependencia de créditos extraordinarios, comienza a tomarse en serio la cuestión de la colección estatal, como demuestra el gesto de la adquisición, en 1977, de *Guitarra delante del mar,* de Juan Gris, que acababa simbólicamente con décadas de pasividad ofi-

cial. Esta compra pronto revistió un carácter emblemático, de clara relevancia política.

A partir de 1978, la colección del museo continuó recibiendo donaciones de artistas españoles, destacando las de Bores (1978 y 1982) y Benjamín Palencia (1979), y sobre todo de dibujos y grabados de Joan Miró, junto con el boceto original de su mural cerámico para el palacio de Congresos de Madrid (1978), coincidiendo con su exposición antológica en el Museo. Por otra parte, en 1980 el ya denominado Ministerio de Cultura adquirió para el Museo –sin intervención del mismo–, los lienzos de Picasso titulados *Busto y Paleta* (1925) y los *Congrios* (1940), así como un centenar de aguafuertes, linóleos y litografías del mismo artista y dos *gouaches* de Kandinsky. A pesar del simbólico cambio de actitud respecto al arte contemporáneo, el plan de adquisiciones del propio Museo, mientras tanto, tendría que seguir supeditado a las decisiones del Ministerio y dependiendo de créditos *extraordinarios.*

En 1981 se hace más explícita la nueva voluntad coleccionista de la Administración. En efecto, tienen lugar algunos cambios en la estructura del museo y en su Patronato, entrando a formar parte de éste algunos artistas, como Eusebio Sempere y Manuel Rivera, y algunos historiadores y teóricos como Simón Marchán o Vicente Aguilera Cerni, que habían mantenido una posición claramente crítica frente a la política de la institución en épocas anteriores. A partir de entonces, el nuevo Patronato, el nuevo director, Martínez Novillo, y el nuevo director General de Bellas Artes, Pérez de Armiñán, declaran públicamente ser conscientes de la carencia de una auténtica colección, ni siquiera representativa del arte español, y tener como objetivo prioritario realizar una «auténtica política de adquisiciones». De hecho, entre 1981 y 1984 se realiza un número de ingresos en las colecciones comparativamente mucho mayor que en otras épocas. Estos ingresos parecen cubrir varias líneas:

a) obras de artistas jóvenes españoles, como Chema Cobo, Guillermo Pérez Villalta, Juan Uslé, Victoria Civera, Carlos Alcolea y Carlos Franco;

b) artistas españoles ya consagrados pero insuficientemente representados en la colección, como Saura, Tàpies, Alfaro, Gordillo, Equipo Crónica y Canogar;

c) artistas de las vanguardias históricas, como Alberto Sánchez, Torres García y Ángel Ferrant.

Junto a estas tres líneas y a las importantes donaciones de Dalí (1982), que supuso la llegada al Museo de 56 piezas del artista en 1992, Man Ray

(1983) y Antoni Clavé (1982-1983), se desarrolló otra acción que resultó polémica: la adquisición, en diciembre de 1983, con un presupuesto extraordinario de 280 millones de pesetas y sin consulta al Patronato, de un conjunto de obras de muy diversos artistas, entre los que destacaban algunos que, como Braque, Bonnard o Bacon, querían mostrar que el nuevo coleccionismo estatal no se limitaría a lo español. También se incluían obras de Picasso, Gris, Oteiza, Antonio López y Maruja Mallo, por ejemplo. Por su precipitación e improvisación, que parecía responder a un deseo de querer llenar de un solo golpe todas las lagunas, esta compra tuvo una enorme repercusión en la prensa –lo que también era novedad–, y provocó la dimisión del patronato y el cese del director, a lo que seguiría la dimisión del Director General, todo ello en 1984.

En 1985, y a propuesta del entonces subdirector del Museo, el pintor y crítico Juan Antonio Aguirre, ingresan en las colecciones un grupo de obras de artistas jóvenes, como Miguel Ángel Campano, Miquel Barceló, José María Sicilia, José Manuel Broto, Ferrán García Sevilla y no tan jóvenes, como Eduardo Arroyo, Manuel Rivera y el italiano Mario Merz. Las colecciones del Museo parecían seguir, en cuanto al arte español, un criterio en cierto modo paralelo al de la programación de las actividades –nacionales e internacionales– del Centro Nacional de Exposiciones, que tendría entonces y hasta 1989 una de sus épocas de actividad más significativas, aunque tampoco exenta de polémica, de promoción del arte español y de difusión en España del arte contemporáneo internacional.

Mientras tanto, el Museo entra en otra situación de interinidad e incertidumbre frente a su futuro, una vez conocidos los planes de restauración del edificio de lo que hoy es el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Finalmente en 1988, con la decisión de convertir el Centro de Arte Reina Sofía en Museo Nacional, se apuesta no sólo por un programa de exposiciones, sino también por la existencia de una colección, que ahora se quiere ejemplar y didáctica. Por ello se refuerza el plan de adquisiciones, cuyo volumen sigue creciendo llamativamente, y se sigue trabajando en los frentes ya citados de artistas jóvenes, artistas españoles ya consagrados y artistas de las vanguardias históricas, con el deseo de crear un conjunto verdaderamente explicativo del arte español siglo XX. Junto a ello, se tiene en cuenta la necesidad de dar entrada en las colecciones al contexto del arte internacional, y se comienza a dar cabida a los nuevos medios expresivos, como el *video-art*. Mientras tanto, alcanza un gran crecimiento el volumen de obras sobre papel (dibujos, grabados). El cambio de actitud en coleccionismo público de arte contemporáneo es ya un hecho, aunque aún pueda criticársele su marcado objetivo de rentabilidad política inmediata.

Hacia 1990 el Museo se prepara para presentar, según los criterios de su director, Tomás Llorens, su colección en unas nuevas salas permanentes. Con este objeto, como ya se ha señalado, las adquisiciones cobran renovado impulso. Comienza a variar de forma espectacular la proporción entre artistas españoles y extranjeros, realizándose gestiones para contar con obras de Alexander Calder, Lucio Fontana, Ellsworth Kelly o Bruce Nauman, entre otros, que debían dar una relevancia internacional al conjunto. Asimismo, se aceptan las donaciones de Julián Schnabel y Anish Kapoor, así como la del modelo de la escultura de Alberto Sánchez *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella.* En el terreno de las adquisiciones de arte nacional, se percibe también una mayor apertura a nuevos nombres, como Juan Muñoz o Cristina Iglesias. Llorens es relevado de su cargo en diciembre de 1990, asumiendo gran parte de sus compromisos de adquisiciones María Corral, su sucesora, contando ya el Museo con el estatuto de organismo autónomo y, por consiguiente, con presupuesto propio.

Para la apertura de la colección permanente, que no tiene lugar hasta septiembre de 1992, se continúan las gestiones que harían posibles las incorporaciones de obras de Susana Solano, Equipo Crónica, Ponce de León, Equipo 57, Mompó, etc. Se trata, pues, como en épocas anteriores, de planes de adquisiciones realizados con un eminente sentido publicitario inmediato. En ello coinciden tanto la política cultural franquista (1975), como la centrista y la socialista. Pero para la apertura de la colección, seguía sin contar con un fondo digno de un museo nacional, y puesto que para remediar esta situación no bastaba con un desembolso repentino, que no haría sino subrayar la carencia de una auténtica política coleccionista, el Museo previó otras alternativas:

a) traslado del *Guernica,* ya mencionado;

b) depósitos de otras colecciones, de carácter semipúblico, como las de Telefónica o el Instituto de Crédito Oficial, o completamente privadas, como la llamada Colección Arte Contemporáneo, que permitían al museo contar en sus sales con la presencia de obras de Arroyo, Barradas, Caneja, Canogar, Feito, Granell, Gris, Rueda, Tàpies y otros importantes artistas.

Esta segunda opción fue muy pronto criticada, pues hacía confusa la definición de los límites de la colección, incitando a percibir como propias del museo obras que no lo eran, y que, para un observador agudo, no hacían sino subrayar sus carencias. Por otra parte, estos depósitos no pudieron evitar que se hiciera patente la ausencia de artistas pertenecientes a algunas iniciativas relevantes del arte español posteriores a 1936, como ocurría con Joan Ponç, Cuixart o el propio Tàpies en su etapa de Dau al Set, o con el

realismo en bloque. Por ello, como respuesta a una discusión que alcanzó dimensión nacional, el Museo adquirió en 1993 obras de los mencionados artistas y movimientos. Ello indicaba, de nuevo, la dimensión política y publicitaria del coleccionismo reciente, que respondía más a estímulos inmediatos –críticas públicas, presentaciones oficiales– que a criterios técnicos sostenidos sistemáticamente.

En los últimos años parece constatarse una mayor sensibilidad al tema de las colecciones, entre otras razones por la presencia de un Patronato, a partir de 1994, de mayor independencia política y conocimiento profesional de la materia, como ha quedado demostrado con la reciente negativa a la petición del *Guernica* en depósito para el Guggenheim de Bilbao, a pesar de la presión política y social existente sobre el caso.

Sin embargo, sigue existiendo un inevitable sentido político, que probablemente estará siempre presente en una institución estatal. De hecho, así podemos leer acciones como la célebre «operación Picasso», que si bien responde a una necesidad del museo, no puede sustraerse a una estrategia publicitaria por parte del propio ministerio, que ha asumido directamente gran parte del protagonismo en esta acción, justificándose por la magnitud de la empresa, aun cuando el MNCARS es, como se ha señalado, organismo autónomo desde 1990.

Podemos ver cómo un cambio positivo esta lectura de prestigio que la Administración hace del coleccionismo de arte contemporáneo, por cuanto significa una situación de hecho comparativamente mucho mayor respecto a la indiferencia de épocas anteriores. Sin embargo, precisamente por este interés político, que puede no coincidir con el propiamente museístico, es importante que la institución, a través de su Patronato, pueda imponer una estrategia de coherencia a las adquisiciones del Museo que compense a la inevitable discontinuidad política, y que sepa obtener el máximo rendimiento de la nueva sensibilidad social y empresarial respecto al coleccionismo de arte contemporáneo.

Tener lo que falta

Estrella de Diego

I.

«El psicoanalista como el arqueólogo en las excavaciones, debe descubrir capa a capa la psique de sus pacientes, antes de llegar a los tesoros más valiosos», comentó en cierta ocasión el doctor Freud. Esta frase, tan recordada por sus discípulos, la idea de la psique construida por capas, como una cebolla, está llena de trampas porque recorriendo la propia historia de Freud, quien esperó a que sus objetos pudieran salir de Viena para marcharse con ellos, sin abandonarlos nunca, acaba por parecer una justificación a su misma compulsión coleccionista, a su afán sistemático de posesión, casi científico, atesorando libros y objetos de la antigüedad. Como parece dar a entender su biógrafo Peter Gay, un modo de confirmar su identidad, sus raíces.

Tienen mucho de común psicoanalistas, arqueólogos y coleccionistas. Los tres comparten un territorio delicadísimo, el de los secretos, secretos que deben preservarse de la luz, de las miradas. Todo buen coleccionista entiende que los objetos deben ser, ante todo, acariciados, sustituyendo el tacto a la vista. Y es que hay algo secreto en las colecciones, algo casi trágico, un destino, que sólo la muerte del dueño clausura. Ese coleccionar como acto puro es la maldición que pesa sobre lo coleccionado: la colección sólo se cierra con la desaparición del coleccionista. Sólo la muerte la detiene. Así, al morir, coleccionistas como la señora Gadner, presentan en su museo de Boston una colección cerrada, sin esperanza de modificación, sin dueño.

Todo buen coleccionista sabe que existe un orden interno en las colecciones más heterogéneas, sólo descifrable para el poseedor, y sabe que mantener oculto ese orden es mantenerse a salvo de la categorización. Por eso aprende a racionar las miradas de fuera, como los japoneses, que empiezan mostrando los tesoros más banales y sólo prosiguen la tarea cuando intuyen a un interlocutor receptivo, o como Calouste Gulbenkian, cuya fastuosa conjunta de objetos sólo se hizo visible después de su muerte, permaneciendo oculta durante el exilio voluntario, sólo accesible para

los dos mayordomos que la limpiaban. Cuando las colecciones se hacen públicas, cuando se convierten en museo, pierden la significación última.

De hecho, el paso de la colección al museo es una metamorfosis ciertamente curiosa que implica el desmembramiento de la colección –quitando lo superfluo– o la preservación de las cosas como debieron estar en vida del coleccionista. Las dos soluciones son parciales porque implican un orden ajeno al interno de la colección en los museos por acumulación, los objetos, para ser visitados, se liberan de las pasiones y se presentan sencillamente como cosas, a menudo desordenadas y heterogéneas, que se homogeinizan –se ordenan– sólo en el acto de convertirse en museo.

No obstante, es una tentación antigua la de ordenar, la de musear, y es posible que exista incluso dentro de las colecciones abiertas, las que aún tienen dueño. Cuántas veces, partícipes de los tesoros de un coleccionista, observamos fascinados la clasificación y el juicio: esto es mejor que aquello, eso mejor que esto. Ese libro es raro, esa orquídea es única. Aun así, se trata de una clasificación privada en la que los juicios de valor siguen siendo, de alguna manera, relativos o, al menos, particulares. Hacer pública la colección es siempre darla por terminada, morirse un poco.

Ese es el primer gran error de los dos coleccionistas más populares de la historia de la literatura, Bouvard y Pécuchet, que pierden de algún modo el interés en su colección precisamente cuando la convierten en museo, cuando la presentan a las autoridades de la localidad. Y lo pierden porque intuyen que su colección podría haberse terminado y porque en ese proceso complejo, en el acto mismo de convertir la colección en pública, cada objeto se somete a una valoración consensuada. Las cosas dejan de juzgarse a partir de los valores propios del coleccionista –recuerdos, falta dificultad en conseguirlas– y comparadas, las cosas más queridas adquieren su valor real, el de quincalla: «Seis meses más tarde, se habían convertido en arqueólogos y su casa parecía un museo. (...) Cuando se traspasaba el umbral, se tropezaba con una pila de piedra (un sarcófago galorromano) y luego, la vista se sorprendía por la quincallería».

Bouvard y Pécuchet, dos pequeños burgueses fascinados por lo que el dinero puede comprar más que por las cosas que compra el dinero, deciden dar un sentido a tanta heterogeneidad, los objetos que van consiguiendo aquí y allá, hasta donde su circunstancia les permite, a través de la configuración de un rudimentario museo, de un espacio público que desvele los secretos, que establezca las relaciones entre las cosas, y cuando se ven obligados a centrar su pasión, a dirigirla, a delimitarla, cuando se ven obligados a la constancia y la sistematización, la pasión decae y pasan a coleccionar otras cosas: conocimientos, experiencias.

Pero cuando antes se hablaba de estos dos solterones reprimidos, que se encuentran un día por casualidad en un paseo y se hacen amigos también por casualidad, como de unos coleccionistas, se estaba diciendo una verdad a medias. Bouvard y Pécuchet quieren demostrar que, habiéndose convertido en ricos a través de un golpe de fortuna, saben comportarse como ricos, igual que sucede con la pareja de *Las cosas* de Pérec, que sueña con tener divanes Chesterfield, camisas Arrow, corbatas Old England. Para coleccionar hay que amar los objetos por encima de todas las cosas, amarlos con las manos, además, acariciándolos.

II.

En 1960, William Carlos Williams, un hombre mayor, ya casi ciego, escribe un bellísimo poema que dedica a Pablo Neruda, coleccionista de conchas, en el que cuenta cómo, igual que le sucedió a su madre en los últimos años de su vida, *Now that I am all but blind, / the imagination has turned inward / as happened to my mother / when she beccame old: Dreams took the place of sight.*

En ese momento el Williams casi ciego regresa de un viaje de Florida en cuyas costas cálidas va recogiendo conchas, tal vez porque siendo «todo menos ciego», ve el mundo con otros ojos fuera de los de la visión. Conchas para tocar, caracolas rituales de candomblé para escuchar, antes de volver al frío de la Costa Este donde su colección parece detenerse, como parte de lo pasajero.

Habría que enumerar lo que se tiene y habría, sobre todo, que enumerar lo que no se tiene. Cuántas conchas hay que recoger, cuántas playas hay que recorrer para completar la colección. Cuántas faltan, y la respuesta es tan sencilla como incierta: sólo faltan todas aquellas que aún no se tienen. En ese acto de tener lo que falta, se instala la patología del coleccionista, la parte más fascinante de toda colección. Una patología compulsiva como el deseo que, seguramente, esconde todas esas capas arqueológicas a las que aludía Freud en su conocida metáfora.

Pero resulta, si no otra, cosa extraña que tratándose de un fenómeno tan extendido no haya sido codificado hasta sus extremas consecuencias por los psicoanalistas, al menos por aquellos más sistemáticos. Ni Freud ni Lacan dedican al coleccionismo la atención que parecería merecer, tal vez porque ellos mismos fueron coleccionistas. Se suele, sí, asociar el coleccionismo a un estadio infantil, pues de hecho en los niños se detecta muy tempranamente esa pasión como proceso de la conformación del territorio

propio por una parte, y como instauración de un mundo privado al cual el padre –lo social establecido– no tiene acceso. Se podría así, quizás, ver el fenómeno como una forma de desplazamiento donde los miedos sociales y los rechazos a la norma, a través de la cual el niño es separado definitivamente de la madre, se subliman en unos objetos que acaban por resignificarse y ser otros. Tener lo que falta. Pero ¿qué falta exactamente?

Con frecuencia se ha trazado un supuesto retrato más social que psicológico de los coleccionistas. Personajes obsesivos, rigurosos, tacaños con su tiempo, solteros recalcitrantes, como Bouvard y Pécuchet. Como hipótesis de trabajo, me gustaría plantear algunas de las implicaciones que el coleccionismo tiene con el fetichismo en una de sus vertientes más conocidas: la psicoanalítica. Esta patología, sobre la cual vuelve Freud en numerosas ocasiones a lo largo de su vida, desde la descripción en los *Tres ensayos sobre sexualidad* del año 1905 hasta *El ego dividido* de 1938, se relaciona, como es bien sabido, con el miedo a la castración, con la «falta» en términos lacanianos.

El niño, descubriendo la castración de la madre, debe enfrentarse a un proceso doble, aceptar esa diferencia, y por tanto perder a la madre de forma definitiva, y superar el miedo de su propia castración, la que constantemente le recuerda la madre castrada. En ese proceso de pérdida el niño debe resituar sus sentimientos y aprender a convivir con la pasión hacia el objeto amado que a su vez la recuerda constantemente la amenaza que se cierne sobre él. Obtener el placer significa aceptar la amenaza. El niño fetichista será, pues, aquel incapaz de resolver el conflicto edípico desplazando miedo y deseo hacia objetos inanimados que a la vez resultan ser placer y amenaza, a los que se desea amar y cortar.

En ese desplazamiento de lo fálico, en mayor o menor grado según las paidologías, se halla la base del fetichismo y es curioso que la ansiedad que provoca el proceso múltiple en virtud del cual el niño acepta la castración de la madre y la amenaza de la propia castración simbólica, se relacione tanto en Freud como en Lacan con la pérdida de la visión, con la desaparición del sujeto *Dreams took the place of sight,* dice Williams.

Entonces, siendo ciego –pese a ver entonces con una mirada fuera de la vista–, empieza su colección de conchas, desplaza su ceguera, su miedo a la castración y por qué no, a la muerte, hacia un conjunto de objetos que, igual que en el caso de los fetiches y los zapatos, se sobrevalora, adquiere una significación que va más allá de la consensuada. Este tipo de desplazamiento, y la consiguiente sobrevaloración, parecería estar en la base del coleccionismo y a partir de ahí se podrían encontrar las implicaciones fetichistas.

El fetichismo da fe, sobre todo, de la trayectoria de una idea fija en busca de su gemelo material. Son esas correspondencias bien conocidas: dios-ídolo, trabajo alienado-objeto de lujo, falo-zapato, etc. A pesar de ser ese gemelo material un reflejo pobre de la idea, se establece un apasionante sistema de intercambios que también estará en la base de la acepción marxista.

De hecho, la colección de Freud parecería significar para él, según comenta su biógrafo Peter Gay, la esencia misma de su «ser judío», algo ilógico para un hombre que a lo largo de su vida nunca se manifiesta como excesivamente practicante. Cuando la amenaza nazi se cierne sobre él, se agarra a su colección por algo mucho más potente que el placer físico que le proporciona, esa sexualidad de los objetos tan típica de la contemporaneidad y que Freud pone de manifiesto a través de las caricias a su colección se cuenta cómo solía tocar las cosas. Se agarra a su colección como parte de su pasado histórico, como gemelo material de sus antepasados, una sensación que comenta aunque no llega a codificar. La colección de Freud ha dejado de ser así un conjunto de objetos valiosos para convertirse en la esencia de su ser judío, en ese juego de desplazamientos, de sustituciones, en esa sobrevaloración y ese trasvase de significados.

A través de la colección, el hombre ya mayor *(Dreams took the place of sight*, los sueños sustituyeron a la visión), preserva su identidad histórica, se reconoce a la vez que se diluye en ella. El, en tanto judío, es su colección. El miedo a la pérdida de esa colección –el esperar ansiosamente el permiso para trasladarla a Londres– es el miedo a la pérdida de su identidad, aunque, paradójicamente, el sujeto como tal desaparezca en la colección, se convierta durante la vida y después de la muerte en su colección.



Del museo como colección al museo como síntoma

Javier Arnaldo

Todos los museos tienen en común el ser lugares en los que se guardan colecciones de cosas, colecciones que, gracias a sus gestores, no se pierden ni se dañan. Los exponentes que custodian, sean armas, cuadros, esqueletos, porcelanas o instrumentos de tortura, han sido separados de realidades que pudieran serles adversas: el tráfico monetario, los caprichos del tiempo, las restricciones del uso privado, la natural inclinación de la materia a transformarse; hasta se detrae la propia funcionalidad práctica, que todo lo desgasta, para afrontar el intento de conservarlos, si hay suerte, por toda la eternidad. Fuera del alcance del interés hipotecario y de las veleidades metereológicas, el museo vigila sus colecciones, siempre y cuando no falten medios para hacerlo. Los muros del museo trazan el marco de un espacio preservado, abonado con selectos nutrientes, del territorio excepcional por cuyos caminos pueden transitar sin hostigamientos nuestra memoria, nuestro entender, nuestra fantasía y nuestros sentidos.

Las colecciones obran como condensaciones alegóricas del denominador común de sus componentes. La densidad de estímulos excepcionales hace de sus espacios una reserva preparada para el placer y la enseñanza. Cuánto más placer, si contienen obras de arte. En este caso, frente a las curiosidades que puede mostrar un museo, pongamos por caso, de arqueología industrial, de muebles o de instrumentos médicos, encontramos piezas que siempre han sido únicas y con un interés estético no sólo explícito, sino poco común.

La exhibición estable de imágenes artísticas simboliza una forma saturada del gusto. Las pinturas y las esculturas se hallan instaladas con una quietud sepulcral en esos densos ambientes, en esas definitivas estaciones de destino. Pinturas y esculturas aparecen idealmente exhibidas como los depósitos que trazan el orden de lo artístico y, a su vez, como depositarios mayúsculos de la experiencia del placer visual. Con esa concentración se ritualiza la rica versatilidad de la inquietud estética en su forma durable. La máxima expresión de esa vida estética está dada en la forma del panteón artístico. Eros y la muerte están mezclados en la medicación que hace longeva a la cultura del museo. El museo, arquitectura exclamativa de la cul-

tura y estación terminal de la misma, es una institución paralógica, contrariada por su propia naturaleza. Representa la versión suntuaria y estable de las dificultades de la cultura artística.

Una psicología delicada

Las expectativas culturales depositadas en esas instituciones están lejos de ser muy firmes. Presentan el aspecto de un mapa de geografías irresueltas, de un trazado tupido de divergencias. Poco tienen en común, por ejemplo, la definición del museo desde un punto de vista etimológico y desde un punto de vista administrativo. Funciones tan elementales como la conservación y la promoción son rivales y hasta opuestas en museografía. Y así sucesivamente. Solidez y precariedad están ahí fuertemente entreverados. En las salas de exhibición, pobladas de aparatos parecidos a sismógrafos, se presumen riesgos y se advierte calma.

Por otro lado, todos los museos se parecen un poco, pero ninguno tiene los mismos contenidos (los museos–réplica están por inventar). Las competencias de los museos histórico–artísticos deben definirse siempre según la singularidad de sus valores. En otras palabras, unos se distinguen necesariamente de otros y todos viven relaciones dialécticas en sus adentros, como los individuos. El museo proyecta la sombra de una gigantesca personalidad idealizada, de una realidad humana de personalidad irreductible, como la de un héroe. Su arquitectura es, en cierto modo, el envoltorio compacto de las pertenencias más frágiles de la psique histórica. No es que contenga evanescencias, pero sí productos de la imaginación, del sentimiento, de la maestría de las musas, etc. Mientras la sombra de su construcción se hace sentir como materia superlativa de una virtual humanidad superior, su interior se presta a hacer de óptimo escenario de conmociones, imprevisiones psicológicas y melodramas del gusto. Es un hábitat impresionable, enriquecido, durante las horas de apertura, por un abigarrado muestrario de caracteres que lo visitan e improvisan en él crisis de sensibilidad.

Henry James hablaba en *La Madonna del futuro* de un resignado desdoblamiento de la actitud del experto en la visita a un museo: «Al recorrer las galerías pueden esgrimirse dos tipos de talante [...], el crítico y el ideal. Se apoderan de nosotros a su antojo, y nunca podemos decir a cuál va a tocarle el turno. El crítico, singularmente, es el simpático, el afable, el transigente. Adereza las hermosas trivialidades del arte, su vulgar ingenio, sus gracias conscientes. Implica un generoso cumplido hacia todo aquello que transmite la sensación de que [...] el pintor disfrutó haciéndolo [...] Luego hay esos

otros días de fieros y fastidiosos anhelos (solemnes fiestas de guardar del gusto o de la fe) en que todo esfuerzo vulgar y todo éxito inferior nos producen hastío, y todo nos disgusta a excepción de lo mejor, lo mejor de lo mejor. En esas horas somos inflexibles aristócratas de actitud». El lugar de la acción del cuento de James es la galería de los Uffizi, un museo histórico donde es difícil escoger entre «lo mejor de lo mejor». En un museo tan frecuentado como ése habrá a diario cientos de casos fortuitos de crisis de actitud. Por algo son los Uffizi una institución fundacional en este tema.

Un reducto

El museo surgió como correlato del pensamiento historicista, más aún, como materialización efectiva y privilegiada del género literario *historia del arte*. La estela de Vasari y la historiografía de la Ilustración no fueron más que un aperitivo comparados con lo ocurrido en el siglo XIX. La «sed de pasado» de ese siglo de la historia forzó a abrir pinacotecas y galerías de arte, a cual más impresionante y completa. Las conquistas de la cultura artística en el siglo revolucionario no llevaron nombre de iglesia o palacio, sino de museo, o de palacios y conventos convertidos en museos. Si Hegel diagnosticó que con la etapa de la civilización que iba a presidir la razón soberana, el pensamiento y la reflexión, llegaba el fin de la función asignada en el pasado al arte, se comprimían como viejos objetos de culto en los espacios de los museos los depósitos testimoniales de la historia del arte, las representaciones del pasado artístico.

«La *ciencia* del arte es en nuestro tiempo –escribía Hegel– necesidad mayor que en los tiempos en que el arte procuraba ya por sí como arte plena satisfacción. El arte nos invita a la contemplación reflexiva, y no con la finalidad de dar lugar de nuevo al arte, sino de reconocer científicamente lo que el arte es». El museo, reducto del entendimiento de lo artístico, se crecía al amparo de la filosofía de la historia. Según Hegel, la *ciencia* del arte, cuyo laboratorio por excelencia habría de ser el museo, libraba la batalla en la que se vencía la etapa de la civilización caracterizada por la vigencia de lo artístico. La embriaguez de sus triunfos se tradujo en los museos no en domesticación, sino en hipertrofia, en hidrópico pasado histórico, en reservas mayúsculas de vigencia de lo artístico, aptas para melodramatizar crisis del gusto. El arte, el elemento civilizador periclitado por la cultura de la razón científica, se hacía hueco en la cultura del museo. Y desde la fiebre historicista hasta hoy el espacio museográfico ha conocido un proceso de potenciación e incremento que no estaba previsto en la historia.

La alteridad es la regla que ordena ese espacio en el que se glorifica el coleccionismo. Con los museos se han creado zonas de influencia de una realidad desgajada, pero indómita para la impresionable sentimentalidad. Son energías centrípetas las que conducen la comunicabilidad de los exponentes artísticos a la red de museos. Son concentraciones insólitas las que se fijan en los muros. Acaban por equipararse a condensaciones ideales de sensibilidad. Pero, en lugar de confiarles la nuestra, preferimos cedérsela. Los museos son los depositarios plenipotenciarios de la visualidad artística. Absorben nuestro proyecto de educación sensible, al constituirse en ámbito incuestionable de la índole de lo estético. Son las nuevas catedrales, templos de la salvedad. Encarnan los moldes de irrealidades efectivas, «sueños suscitados en el orden de lo colectivo» (W. Benjamin), un cuerpo soñado que todo lo recuerda y sólo se parece a sí mismo. Un acuerdo onírico que la realidad debe rentabilizar como una instancia aparte de ella misma. La fórmula excepcional de experiencia que el museo conoce somatiza la realidad de la propia cultura actual, inclinada a revolverse en el escenario de su crisis. A su vez, el cuerpo del museo sirve a la comunidad para representar sus sublimaciones, como un adorno erógeno, valga la expresión.

Museografía del arte emergente

Los nuevos museos de arte contemporáneo, de los que se inaugura media docena cada año, por distintos que sean entre sí, están en sintonía con un mismo diagnóstico: el triunfo del museo como escenario funcional de la vida artística. Ni palacios, ni iglesias, ni salones, ni cámaras de comercio, ni despachos oficiales; la museología ha tenido que tomar el relevo. Si el museo se ha transformado en el refugio paradigmático de la cultura artística, entra también en sus responsabilidades la égida del arte emergente. Éste logra una forma de neutralización en su reconocimiento museográfico. Aquí los cuerpos extraños a la sensibilidad del gran público colonizan un espacio ya de por sí concebido como ámbito de extrañamiento de nuestras disposiciones. Ese recinto destinado a hacer vivir, en primer lugar, la propia liturgia del museo, se puebla de exponentes lo mismo que un santoral se llena de nombres. El canon artístico viene dado por la utilidad museológica, un atributo inerte que hemos reservado para lo mejor. La capacidad de elocuencia del museo se hace responsable de la administración de la estética de lo nuevo.

A las tareas tradicionales de conservación y exhibición, el nuevo museo de arte contemporáneo añade la de intermediario de la cultura actual y

regulador de su cotización. Esta función forzosa, puesto que nadie más se hace cargo de ella, hace del museo un teatro privilegiado para visualizar e interiorizar la modernidad. Por consiguiente, le corresponde también el papel de procurar la reconciliación entre arte nuevo y público, dos instancias disociadas hoy por hoy. La actualidad se presenta en el museo como una categoría modificada en historia, como elemento concluyente. Esta circunstancia convierte al museo de lo contemporáneo en inventor de la actualidad, en redactor de su discurso y en neutralizador de su relación con la historia. El propio discurso museológico se impone sobre el dictado artístico. La denuncia o la disidencia, que se instalan asimismo en sus salas como desacuerdos entre continente y contenido, adquieren la consistencia de un cuerpo disecado. De este modo se depositan en sus infraestructuras potestades anómalas, parecidas a las de un hipotético ministerio de la representación visual del presente. ¿Puede de verdad hacerse de un museo un órgano jurisdiccional de la vanguardia?

Plausible, potenciado en su capacidad representativa, el arte exhibido se hace a todos los efectos oportuno para las coordenadas «aquí» y «ahora». Más aún, de esta combinatoria resulta la posibilidad de que el museo ejerza de catalizador del presente. Ahí se ha descubierto su rentabilidad. La fibra sensible de la ciudad moderna, el museo de arte contemporáneo, mide la altura a la que se encuentra su actualidad histórica, redime de provincianismos y pasadismos, impulsa a la comunidad hacia las alturas del futuro. Porque el arte que resulta insólito en el presente dejará de ser incógnita a la altura histórica del futuro. La inversión museológica se rentabiliza en términos psíquicos. Bilbao, por ejemplo, es una «capital de la cultura mundial» gracias al efecto Guggenheim. La ciudad viste el Guggenheim–Bilbao–Museo como un amuleto que protege su evolución histórica.

Estos escenarios para una sensibilidad discrecional, estas psicologías de la suplantación construidas entre el invierno y la primavera, que han hecho mella en nuestras costas y cuya solicitud interna es tan impalpable, abundan en la geografía universal de los museos de arte contemporáneo. Una versión más discreta, menos apócrifa y más apegada a los contornos propios del coleccionar y del exhibir arte contemporáneo también existe. Pero son más bien la excepción. Si los museos hacen depender de sus políticas de ampliación, si así puede decirse, su propia supervivencia, el Guggenheim, por seguir con el ejemplo mencionado, que es un máximo en su categoría, busca la primacía en su campo mediante la extensión inflacionaria, con un programa de expansión, destinado a convertir la firma Guggenheim en una multinacional del museo. En cada satélite de esa constelación inflacionaria viene a instalarse el mismo inquilino: un arte tipológico de la

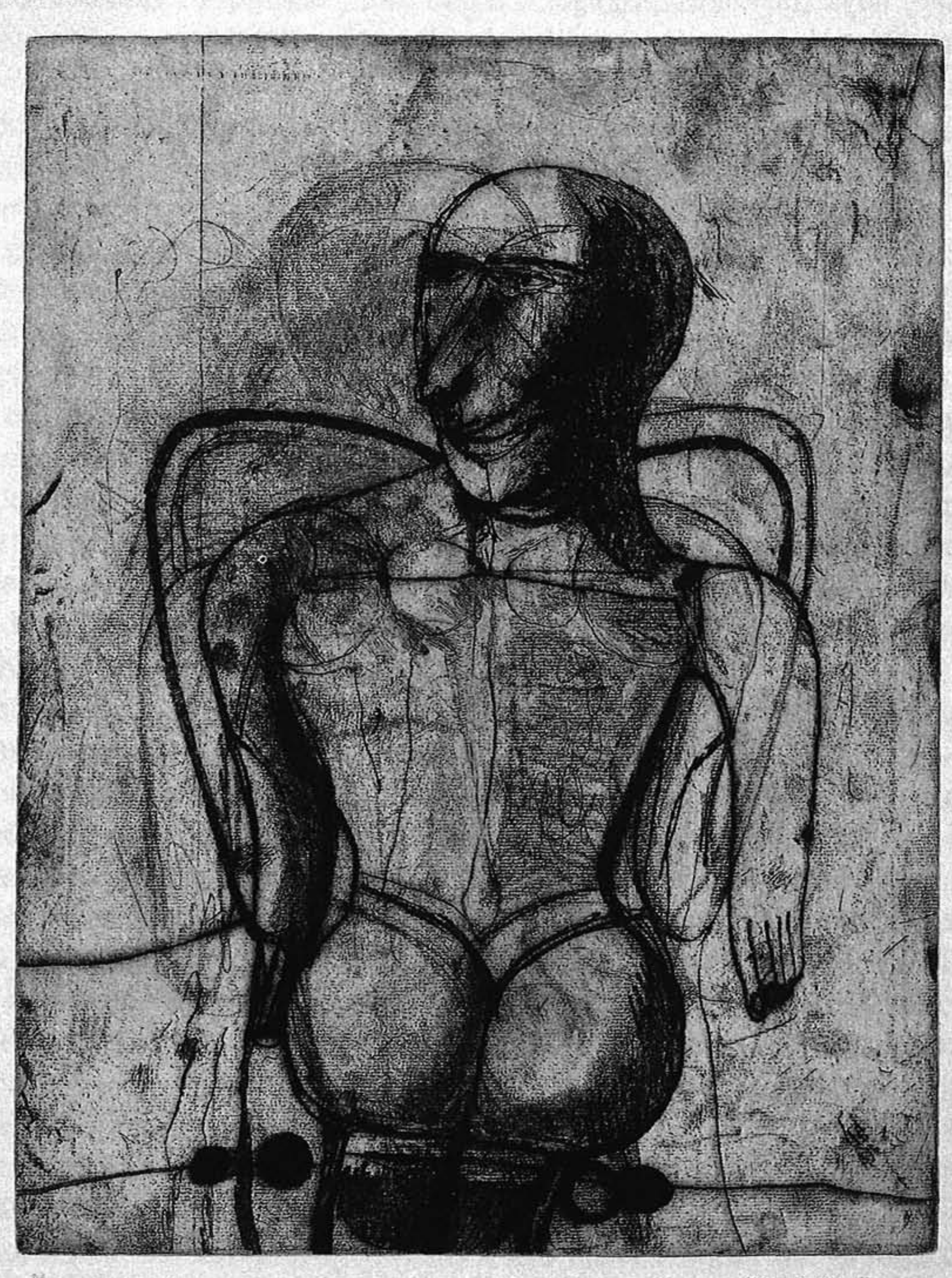
modernidad reciente, un mismo patrón de colección, que reclama supremacía sobre cualquier otro. Esta fórmula, tan sugestiva por múltiples razones y, por eso, exitosa, pone al descubierto una tendencia a la estandarización de los contenidos en la museología contemporánea.

Con medios mucho más reducidos abundan las versiones museológicas del coleccionismo que atienden a jeroglíficos estándar. Se ha producido, de hecho, una alteración, si así puede decirse, de la naturaleza del museo, al hacerle primar sobre el coleccionismo. Si el museo antecede a la colección, como estamos acostumbrados a ver en estrenos de edificios consagrados al arte emergente en todo el mundo, el orden de los factores fuerza a que el resultado de la suma parezca un simulacro.

Esto es, si primero se dispone la infraestructura museológica profesional básica y sólo después se crea la colección que da contenido a lo anterior, la libertad de integración de los exponentes que llenarán esa infraestructura está coaccionada desde un principio. Se impone sobre ellos con una ley de selección meramente anónima, cuyo criterio tiende a formarse en la estandarización. Por decirlo de otro modo: hemos asistido a la construcción de numerosos museos sin contenidos específicos, a la confección de envoltorios de individualidades culturales sin psique o que crecen con una psique insubstancial, corta, somera. Hasta previsible, se diría. Lo importante es la ley museológica, que va por delante del sentido de los exponentes mismos e impone su carácter. Esta dinámica propicia la superficialidad del contacto con lo artístico, porque precisamente este último factor se convierte en un postizo o, al menos, en un subordinado, en un valor dependiente. El museo se ha transformado en síntoma de una cultura artística mediática.

Que la colección no sea lo primero, que lo primero sea la mediación, resta relevancia a la coherencia objetiva y a la riqueza interior. Pretendemos que el museo actúe como primer interlocutor de la creación artística, y esto requiere, para darse en grado óptimo, que invirtamos arsenales enteros de sugestión. La ritualidad del museo, de la que se apropia este culto mediático que suplanta a la personalidad del arte, exige amplificaciones. El arte como cebo de su hábitat es un destino ingrato y, a su vez, la fórmula actual de su supervivencia. Reforzar la espectacularidad, incentivar el paroxismo, dilatar los efectos, exhibir las obras en el dominio de la feria de atracciones, constituyen necesidades museográficas imperiosas. Qué impaciencia la del determinismo ofuscado. Romper con la resistencia de un espectador estragado ante una personalidad indefinida, exige de la proyección hiperbólica de la estrategia museo sobre sus contenidos. Obtenemos relaciones mecánico-causales entre el museo y las obras, entre las coordenadas de la interlocución estética y sus efectos visibles.

¿Ha llegado el momento de suplantar al arte por sus guardianes? Tal vez estemos, más bien, ante el momento de velar por el sentir artístico, que ha salido defraudado de su encarecimiento. Más adelante tendrá su turno el museo, cuya misión es proteger, cómo no, sin infligir descalabros y sin afectos histriónicos.



Museos españoles de arte contemporáneo

María de los Santos García Felguera

En los últimos veinte años los grandes museos españoles (el Prado, la Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Museo de Bellas Artes de Sevilla, etc.) no han cambiado sustancialmente sus colecciones; se han hecho compras aisladas (a veces importantes) y se han recibido algunas donaciones, pero todos son museos muy «hechos». Alguno ha modificado su estructura y se ha abierto con instalaciones discutibles[1], pero, en esencia, no se han producido cambios.

Otros museos ya formados han abierto sus salas al Arte Contemporáneo como una manifestación más: el Museo de Bellas Artes de Álava, en Vitoria, que empezó a renovarse en 1967, comprando obra de artistas locales; en 1975 se pensó en hacer una colección de arte contemporáneo desde la posguerra, y los primeros artistas representados fueron Lucio Muñoz y José Guerrero; desde 1985 el museo viene comprando instalaciones, y en 1989 se abrió la sala Amarica dedicada al arte más reciente; el Museo de Bellas Artes de Asturias, en Oviedo, desde 1980; y el Museo de Bellas Artes de Bilbao, fruto de la fusión en 1969 de los Museos de Bellas Artes y de Arte Moderno. Otros han resultado de la unión de varios, admitiendo en su seno obras de todas las épocas, incluido el arte contemporáneo: el Museo Nacional de Arte de Cataluña, en Barcelona, en 1990, fusión de los antiguos museos de Arte de Cataluña, de Arte Moderno de Barcelona, Gabinete de Dibujos y Grabados, Gabinete Numismático de Cataluña y Biblioteca General de Arte. Otras colecciones públicas, como el Patrimonio Nacional, en fechas muy recientes, o el Banco de España, se han abierto tímidamente al arte contemporáneo, aunque, a veces, con fines meramente decorativos.

Los verdaderos cambios en el mundo de los museos han afectado sobre todo al arte contemporáneo[2], puesto que no existían museos dedicados a él,

[1] *VV. AA, «Especial Museo de Bellas Artes de Sevilla»,* El siglo que viene*, Sevilla, Área de Cultura del Ayuntamiento, nº 40, 1993, pp. 22-44.*

[2] *No hay mucha bibliografía sobre este tema: VV.AA.,* Mercado de Arte y Coleccionismo en España (1980-1995)*, Madrid, Cuadernos ICO (s.a.), 1996; VV.AA., «Especial Centros de Arte Contemporáneo en España»,* Lápiz*, nº. 95, 96, Madrid, septiembre - octubre, 1993; en breve se publicarán las actas del coloquio* Die neuen Museen in Spanien*, celebrado en Bochum en febrero de 1997.*

y a toda una serie de manifestaciones artísticas (las mal llamadas artes menores), que han dado lugar a una enorme proliferación de pequeños museos en lugares apartados de los grandes circuitos, con intereses y contenido muy variados.

Para hablar del cambio de colecciones en estos años en lo que se refiere al arte contemporáneo hay que retroceder una década más. El cambio empezó en 1966, fue obra de un artista y marcó varias pautas que se seguirán hasta hoy. El artista fue Fernando Zóbel y la pauta el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, en las Casas Colgadas, excepcional en la España de entonces, modelo y punto de partida para las colecciones y los museos de arte contemporáneo en nuestro país. Se trata de un museo creado por un pintor, con su propia colección, y dedicado exclusivamente al arte contemporáneo (el primero de todos); un museo privado, gestionado y financiado por el artista, pero abierto generosamente al público. Así fueron las primeras iniciativas y algunas de las más innovadoras e interesantes todavía hoy. El reciente *Photomuseum*[3] de Zarauz (1993), el primer museo español dedicado a la fotografía, es también privado y se debe al empeño personal de Leopoldo Zugaza y Ramón Serras. El Photomuseum empezó, como el de Zóbel, pidiendo sólo un lugar donde exponer, lo ofreció el ayuntamiento y luego siguió el apoyo institucional, aunque la principal fuente de fondos siguen siendo las donaciones de particulares.

De la creación de estos dos museos, de Cuenca y Zarauz, se desprenden varias cosas. Primero, que la atención al arte contemporáneo en España es tardía en relación con otros países de nuestro ámbito cultural y es inicialmente privada, no oficial ni institucional. Segundo, que también es tardía y privada la sensibilidad hacia fenómenos tan importantes y tan reconocidos a nuestro alrededor como la Fotografía, que cuenta ya con museos muy activos en Inglaterra, Francia, Bélgica, Holanda, Alemania, etc., por no hablar de los Estados Unidos.

Normalizando

Las razones de esta situación vienen de lejos. En los años sesenta, mientras nuestro país se enganchaba al carro de la modernidad con la llamada

[3] *Una iniciativa admirable la de Zarauz, que va progresando lentamente pero con firmeza. En la actualidad tiene dos plantas, con una pequeña sala de exposiciones temporales y una biblioteca, lleva a cabo actividades de difusión y edita una revista,* Archivos de la Fotografía, *que va ya por el tercer número.*

«normalización artística», y gracias a grupos como El Paso, Equipo 57 y figuras como Lucio Muñoz, Tàpies o Chillida, no tenía lugar, sin embargo, una «normalización museística» paralela; ésta debería esperar hasta los años ochenta, entre otras cosas porque aquella normalización artística fue un fenómeno sobre todo «de puertas afuera», destinado a la exportación, a las bienales internacionales y no tanto al consumo interno.

Es verdad que en 1974 se abrió el MEAC (Museo Español de Arte Contemporáneo) en Madrid, pero ni era tan *contemporáneo* ni se le dio la importancia que merecía, ni había detrás una idea clara respecto a la colección[4]. El museo contaba con un número respetable de obras (más de tres mil), pero poco representativas del arte contemporáneo, o más bien, muy representativas del arte –bastante convencional y académico– que había venido recibiendo el apoyo oficial desde los años cuarenta. Entre las tres mil sólo había una de Miró, dos de Dalí, cinco de Picasso, dos de Saura, tres de Millares... y veintisiete de Álvarez de Sotomayor. El MEAC tuvo siempre una vida azarosa, desde su nacimiento, y es un ejemplo de las dificultades de aclimatación (de implantación, más bien) de un centro dedicado al arte contemporáneo en la España anterior a 1975.

Para encontrar el verdadero cambio en las colecciones de arte contemporáneo hay que dejar el MEAC y volver a Fernando Zóbel. En relación con él nace la primera institución y la primera colección abierta al arte contemporáneo: la Fundación Juan March (inaugurada en 1975), de la que fue consejero, como luego lo sería Gustavo Torner. Se trata de otra iniciativa privada y excepcional, sobre todo por el papel que jugaron sus exposiciones en la divulgación de la vanguardia, en unos momentos en los que ninguna institución pública ocupaba ese espacio.

Pero Fernando Zóbel estuvo también en el origen de otros proyectos de colecciones de arte contemporáneo, que no salieron adelante y acabaron siendo museos, en cierto modo, frustrados.

El Museo de Arte Abstracto de Cuenca iba a ir en principio a Toledo, pero las autoridades locales no lo quisieron y acabó en la ciudad de las Casas

[4] *De once plantas del edificio sólo una se destinaba a museo, y sólo con Fernández del Amo existió una idea clara sobre la colección. En 1951 nace el Museo Nacional de Arte Contemoráneo, separado del arte del siglo XIX, con Fernández del Amo, pero en 1968 las dos colecciones se vuelven a unir en una, y, en el decreto de fusión se explican las razones de la muerte de este museo que no llegó a nacer: «...por dificultades que han desbordado sus posibilidades propias, no ha logrado constituirse en un auténtico exponente del arte contemporáneo, ni ser un organismo vivo de información y estímulo de la vida artística española, a través de exposiciones temporales y monográficas, ni verdadero instrumento de relación con el arte de otros países...». Sobre este museo VV.AA.,* Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid. Guía Catálogo, *Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.*

Colgadas gracias al respeto y al prestigio de Gustavo Torner. Así, una ciudad como Toledo, que vive del turismo, no tuvo ni tiene un verdadero museo de arte contemporáneo, sólo uno pequeño que depende de Santa Cruz[5]. En Sevilla pasó algo parecido. Zóbel donó una colección de dibujos de su propiedad, con obras de informalistas y figurativos (Tàpies, Sempere, etc.), pagó de su bolsillo la reforma de la antigua sala García Ramos del Museo de Bellas Artes, que llevó a cabo Gerardo Delgado de una manera innovadora para la España de entonces, sobre la base de lucernarios, y se abrieron dos salas; pero, en 1970, las autoridades consideraron que aquello era «pintura estridente», y Zóbel retiró la donación. También en Sevilla se creó después, en 1970, un pequeño museo en la iglesia de San Hermenegildo (hoy en la Cilla del cabildo), fruto de intereses muy distintos y a todas luces insuficiente, como demuestra el proyecto del CAAM[6].

Al mismo tiempo que Zóbel, otro artista generoso, Joan Miró, abría la Fundación Miró en Barcelona, en 1975. De nuevo una iniciativa privada, en terrenos del Ayuntamiento y en un edificio de José Luis Sert, que costeó el propio artista, para llevar a cabo una labor de difusión y apoyo a la creación. Por las mismas fechas, en 1974, se abrió el Museo Dalí en Figueras, con la colección que había donado el pintor al Ayuntamiento; de 1974 y 1976 es el caso excepcional del Museo Vostell, de Malpartida, reinaugurado en 1994. En 1976, Eusebio Sempere donó su colección a la ciudad de Alicante, que la abrió en 1978 como Colección de Arte del siglo XX, en un antiguo depósito de grano.

Pero junto a estas iniciativas que salieron adelante, hubo otras por todo el país, a lo largo de los años setenta, de museos formados en gran parte con fondos del MEAC, que no progresaron, acabaron cerrados o tan modificados que no son reconocibles en el primer proyecto (Ibiza, 1969, Palma de Mallorca, 1974, Alto Aragón, 1975, Veruela, Tarragona y Albacete, 1977, entre otros).

Así estaban las cosas a principios de los ochenta cuando llegó la euforia al mundo del arte español[7]: se multiplicaron las galerías, el comercio alcanzó una vitalidad difícil de creer, los precios se dispararon, ARCO (la feria

[5] *Ese pequeño museo de arte contemporáneo se creó en 1972, se abrió en 1975 y se formó con depósitos del MEAC (que se van devolviendo), más los cuadros de Beruete que estaban en el Museo Arqueológico de la ciudad y donaciones de artistas.*

[6] *El Museo de Arte Contemporáneo, hasta cierto punto frustrado, se debió a los esfuerzos de Florentino Pérez Embid y Victor Pérez Escolano, y se abrió con obras del Ministerio, depósitos y préstamos. En 1972 abandonó la iglesia de San Hermenegildo y pasó a su emplazamiento actual, la Cilla del cabildo, donde se le añadió un cuerpo en 1974.*

[7] *J. Portús y D. Fernández, «El mercado del arte»,* Mercado del Arte y Coleccionismo en España (1980-1995), *Madrid, ICO, s.a. (1996), pp. 11-56.*

internacional de arte contemporáneo de Madrid) tenía más visitantes de los que hubiera cabido esperar, los artistas españoles –y también los artistas vivos, los jóvenes– se cotizaban en el extranjero. La década acabó con buenas expectativas, con un mercado boyante, en expansión, con la apertura de muchas galerías nuevas (el cincuenta por ciento de las que existen hoy se abrieron entre 1985 y 1992), con subastas en las que por primera vez en la temporada 1987/88 el arte contemporáneo (Miró, Tàpies, Millares, Saura, Barceló, Sicilia, Broto) se pagaba más caro que la pintura del siglo XIX y la pintura antigua, y con un coleccionismo incipiente.

Ya había galerías, el mercado iba viento en popa, dentro y fuera, había obras y artistas; sólo hacían falta lugares, centros donde exhibir todo aquello. Desde mediada la década de los ochenta hasta hoy se ha producido un proceso de «normalización» museística, que aún no ha terminado, pero que cuenta con ejemplos en los que vale la pena detenerse.

Volviendo a normalizar

Uno de los fenómenos característicos de estos diez últimos años, ha sido la creación de una serie de centros de Arte Contemporáneo caracterizados, entre otras cosas, por su condición de inefables, por tener nombres imposibles de pronunciar: CARS (Centro de Arte Reina Sofía), 1986, luego MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), abierto en 1988, en Madrid; IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno), 1989, en Valencia; CAAM (Centro Atlántico de Arte Moderno), 1989, en Las Palmas de Gran Canaria; CACG (Centro de Arte Contemporáneo de Galicia), 1993, en Santiago de Compostela; MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona), 1995, en Barcelona; MEIAC (Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo), 1995, en Badajoz, y el CAAC (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo), en Sevilla, todavía hoy en estado de buena esperanza.

Inefabilidad aparte, por influencia del MOMA y la pasión moderna por las siglas, son museos y centros dedicados al arte contemporáneo, que se han encontrado, y se encuentran todavía algunos, con varios problemas graves. Primero, no existían colecciones de arte de nuestro siglo en España; y segundo, los precios del mercado no hacen fácil la formación de las mismas, sobre todo si se quiere contar con artistas internacionales y con representaciones de las vanguardias históricas. Como consecuencia, algunos de ellos se abrieron sin colección, como carísimos y maravillosos estuches en los que no había nada que meter. La mayoría son arquitecturas

impresionantes[8], espectaculares, realizadas por los artistas más cotizados en la escana internacional y levantadas, muchas veces, a mayor gloria de la política, con inauguraciones de placa, fotos, periodistas y televisión, pero para las que no se ha pensado una colección. Sin colección se abrieron el MACBA de Barcelona y el CACG de Santiago de Compostela. El primero, una obra de Richard Meier con 13.000 metros cuadrados, se abrió dos veces, en 1988 y 1995, y la colección se decidió en el último momento[9]. El segundo, una obra discutida del portugués Álvaro Siza, y con 7.000 metros cuadrados, se abrió en 1993, en 1994 vio un cierre y una nueva apertura, y en 1995 se empezó a formar la colección[10]. Los dos funcionan en la actualidad con colecciones muy distintas.

Afortunadamente, no a todos les pasó esto y el mejor ejemplo de planificación, sensatez, y modelo de colección, es el IVAM de Tomás Llorens. En este caso, desde 1985 y mientras se construía el edificio, se iba formando una colección coherente y modélica en muchos aspectos.

Pero, junto a estos, hay otros que no han empezado a funcionar todavía y no se sabe cuándo lo harán, como el CAAM, por ejemplo, un proyecto que nació al calor de la euforia de los años ochenta y parece que se enfrió con ella. Su historia es una serie de altibajos, cambios de idea e incluso de emplazamiento, que no se sabe cómo acabará[11].

Los nuevos museos y centros de arte contemporáneo, que han llegado a funcionar, han optado por distintos tipos de colecciones: una colección histórica, la del MNCARS, como museo nacional que es, con obras que van desde la vanguardia hasta las últimas tendencias; colecciones basadas en el arte de una zona y sus conexiones internacionales, como el IVAM (Equipo Crónica, arte de los años sesenta, pop e informalismo, procedente de Euro-

[8] *Esperamos con interés la tesis doctoral de Mª. Ángeles Layuno Rosas,* Museos y Centros de Arte Contemporáneo en España. La arquitectura como arte, *(inédita), Madrid, UCM.*

[9] *Se abrió en abril de 1988 y noviembre de 1995. En 1991 se contrató a J. L. Foment para formar la colección y «Lo que no parece estar muy claro a estas alturas es el concepto global del museo» (octubre y noviembre de 1993, p. 91). Finalmente se decidieron por obras de los años cincuenta en adelante.*

[10] *El edificio se abrió en 1993 y se cerró en marzo del año siguiente. En diciembre de 1994, con Gloria Moure y una idea de colección (internacional, española y gallega), se volvió a abrir, aunque no se empezó a formar hasta la primavera de 1995.*

[11] *El iniciador del proyecto fue José Guirao, el responsable de la colección iba a ser Kevin Powel y el museo iría a las Atarazanas de Sevilla. En 1992, con la Expo de Sevilla y la exposición Picasso en Málaga, se retomó la iniciativa con la idea de hacer una colección de artistas andaluces de prestigio internacional, algo seguro y muy caro ya para años de crisis. Hubo nuevos cambios, se fijó una nueva sede en la Isla de la Cartuja, y las obras que se habían comprado fueron a para al museo de la Cilla o a cumplir tareas decorativas. Ver: VV.AA.,* Atarazanas. Centro de Arte Contemporáneo. Sevilla, *Sevilla, Junta de Andalucía, (s.a.)*

pa y América); o colecciones del último arte, desde mitad de siglo hasta hoy, como el MACBA. Las peculiaridades geográficas o históricas han hecho que algunas de estas colecciones se abran a otros países o continentes: a Portugal (los centros gallego y extremeño), a América (el canario y el extremeño) y a África (el canario).

También en los años ochenta, al calor de la moda, la buena prensa del arte contemporáneo, la conversión de la obra de arte en una mercancía muy rentable (casi la más rentable, en algunos momentos), las ventajas fiscales, etc, se han producido muchas iniciativas institucionales o empresariales, como la Colección ICO (Instituto de Crédito Oficial) abierta en 1986, con una interesante colección de escultura española. Otras entidades financiera públicas o semipúblicas (Telefónica, Argentaria), bancos (Central Hispano, Sabadell), cajas de ahorros (Caixa, Caja de Madrid), compañías de seguros (Mapfre) y otras empresas (Coca Cola)se han sumado a estas iniciativas.

Pero a principios de los años noventa, con la fuerte recesión económica, se produjo un bajón en el mercado, un descenso de la demanda, una incertidumbre general y la desaparición de muchos especuladores muy activos en los últimos ochenta; hubo coleccionistas que saldaron sus colecciones por un tercio de su valor, y las compras de museos, instituciones públicas y privadas descendieron notablemente. También entonces, después de la euforia de los primeros años ochenta y ante las dificultades económicas, se planteó alguna experiencia interesante (aunque frustrada), como el Museo de Arte Contemporáneo de Aragón, una propuesta de los años noventa como museo «para después de una crisis». Se trataba de un museo adaptado a las posibilidades reales, que tenía en cuenta el dinero disponible, la escala de la ciudad (Zaragoza), y contaba con un comité asesor, un proyecto de compras realista, que daría lugar a un museo posible, con una colección pensada. Se llegó a hacer el concurso para el edificio, se hizo alguna exposición, pero todo acabó en nada. Las razones políticas, que estuvieron en la base de la creación de muchos de estos museos y centros de arte contemporáneo, fueron también responsables del aborto de algunos.

Como en todo lo que tiene que ver con la historia de España hay que hablar de un antes y un después de la democracia. Ésta ha supuesto un cambio muy importante también en el tema que nos ocupa, los museos españoles. El estado de las autonomías y el deseo de recuperar raíces profundas, pero ocultas casi medio siglo, no sólo han hecho que se vuelvan a celebrar fiestas populares sino también que se valoren otras cosas, que se busquen las viejas fotografías que traen la memoria de un siglo, se abran museos dedicados a personas (artistas, médicos, marinos) o a guardar y

dar a conocer objetos locales (aperos de labranza, instrumentos). En el caso de los objetos se ha dado más en comunidades especialmente apegadas y celosas de sus tradiciones, como el País Vasco y Cataluña, aunque en las demás también. En el caso de los artistas, sin embargo, es un fenómeno que se ha extendido por todo el país y han proliferado los museos monográficos. Muchos se han abierto gracias a donaciones personales de los artistas, como Pablo Serrano (Zaragoza, 1994), Cristòfol (Lérida, 1995), Ramón Gaya (Murcia, 1990), Gregorio Prieto (Valdepeñas, 1991), César Manrique (Lanzarote, 1992), López Torres (Tomelloso, 1986), y han servido, de paso, para que los ayuntamientos o las diputaciones recuperen edificios interesantes desde el punto de vista arquitectónico y urbanístico, como palacios o casas populares. Otras veces han sido donaciones de descendientes de los artistas, como el Museo Pablo Gargallo de Zaragoza, donado por su hija Pierette, o de críticos, como Moreno Galván (Puebla de Cazalla, 1995) o Aguilera Cerni (Villafamés, 1972).

El panorama ha cambiado radicalmente en los últimos veinte años hasta hacerse casi irreconocible. Hoy, por poner el ejemplo que me resulta más próximo, un madrileño o un visitante de la ciudad pueden, gracias al MNCARS y al Museo Thyssen-Bornemisza, tener una idea de lo que ha sido y es el arte del siglo XX, algo imposible e impensable en 1975. Con el Guggenheim de Bilbao abriendo las puertas y otros centros llenándose lentamente, no sabemos qué nos traerá mañana el futuro de los museos españoles de arte contemporáneo, que está lleno de incógnitas y deja la discusión abierta de par en par.

Coleccionismo institucional de arte contemporáneo

Lorena Martínez de Corral

En los últimos quince años numerosas instituciones públicas y privadas españolas se han incorporado a esa corriente de apoyo a la cultura, que empieza en los mecenas clásicos y llega a nuestros días con la creación de las fundaciones culturales.

El coleccionismo institucional es por naturaleza más complejo que el que puede llevar a cabo un solo individuo. No solamente debe asumir la coexistencia de varios gustos individuales y cambiantes, sino que en sus motivaciones forzosamente se darán intereses tanto estéticos como sociales. Una institución debe encontrar su propio lugar en el entorno social y geográfico, asumir una identidad cronológica y estar dispuesta a que sus acciones queden expuestas a la opinión pública. A diferencia del coleccionismo individual, necesariamente inscrito en el tiempo de una vida y alentado por una motivación privada, el coleccionismo institucional surge de un compromiso con el futuro.

Dentro de las colecciones institucionales no puede sorprender demasiado que los bancos cuenten hoy entre los coleccionistas más significativos de nuesto tiempo, aunque también existen en España otro tipo de empresas cuyas colecciones han sido modélicas por sus fines. Dentro de esta breve introducción me gustaría hacer referencia a aquellas colecciones que en mi opinión han favorecido nuestro entorno cultural y colaborado a ampliar el conocimiento, la comprensión y la participación en nuestro país del arte contemporáneo. También me gustaría referirme a ellas, en algunos casos, a través de las intenciones de sus creadores y patronos.

Colección Fundación Arte y Tecnología de Telefónica

La colección con la que cuenta la compañía estatal Telefónica comenzó a gestarse en 1983 cuando Luis Solana, entonces director de la Compañía Telefónica, decide invertir una parte de los beneficios de la empresa en obras de arte, invirtiendo en los cinco años que tarda en hacer la colección, 1983-88, 6.000 millones de pesetas. La colección es gestionada por la

Fundación Arte y Tecnología, en cuyas salas se expone habitualmente. La colección está formada por obras de los artistas más importantes del siglo XX español.

Colección Instituto de Crédito Oficial

El Instituto de Crédito oficial (ICO), inició en 1986 una colección de arte español del siglo XX, con el fin de completar algunas de las deficiencias que, por razones históricas, se han producido en España en torno al arte de nuestro siglo, para contribuir al enriquecimieno y recuperación del Patrimonio. La colección se articula en unos fondos divididos en torno a una colección de pintura española contemporánea, una colección de escultura moderna española con dibujo y la *Suite Vollard* de Picasso.

Colección Banco Central Hispano

En palabras de J.M. Amusátegui, presidente del Banco Central Hispano: «La colección se presenta como un punto básico de referencia de la labor de mecenazgo del Banco Central Hispano. La colección se divide en cinco grandes capítulos: se inicia con la pintura de los siglos XVI, XVII y XVIII; la escultura y artes decorativas de las mismas épocas; la pintura y escultura de los siglos XIX y comienzos del XX; el arte de nuestro tiempo y las más recientes adquisiciones».

La colección de este banco reúne los fondos artísticos que tenían el Banco Urquijo, el Banco Hispano Americano y el Banco Central, que se fusionaron en 1992. En 1991, la Fundación Banco Central Hispano inaugura su sala de exposiciones en Madrid, en la que se muestran regularmente los fondos de la colección.

Colección Banco de España

A lo largo de sus dos siglos de historia el Banco de España ha reunido un importante patrimonio artístico, articulado en la Colección Banco de España. Desde fechas relativamente recientes el Banco viene realizando adquisiciones de forma sistemática, según las necesidades y oportunidades que crean convenientes sus gestores, de obras de artistas españoles actuales. La labor que ha hecho el Banco de España en cuanto al coleccionismo se refle-

ja en que ha sido una de las instituciones públicas que ha prestado más apoyo a la creación artística y que con el tiempo ha significado un eficaz incremento del Patrimonio Artístico Nacional. La colección se encuentra distribuída por las diferentes sedes del Banco de España y cada cierto tiempo se organizan exposiciones que permiten ver las nuevas adquisiciones.

Colección Unión Fenosa

Con la convocatoria desde 1989 de la «Mostra Unión Fenosa», un jurado selecciona para su adquisición un número de obras por valor de 15 millones de pesetas, que pasan a formar parte de la colección de arte actual español. Con esta colección Unión Fenosa inaugura en 1995 el Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa en A Coruña, donde se exponen más de 140 obras de artistas jóvenes españoles y se promociona así la creación plástica.

Colección Arte Contemporáneo

En palabras de su presidente Julián Trincado: «Cuando en 1987 iniciamos la Colección de Arte Contemporáneo, entre nosotros apenas existía ningún ejemplo de colecciones de empresa. Precisamente para responder al hambre de arte y cultura y como personas acostumbradas, en su profesión, a satisfacer las demandas que se van generando, un grupo de empresarios españoles decidimos crear una colección de arte contemporáneo que fuera representaiva de la pintura y escultura españolas del siglo XX y que lograra, en un plazo razonable, dos objetivos fundamentales: que al menos una parte de la obra artística que se genera en España no salga de nuestras fronteras y que esa obra "rescatada" pase, en forma de coleccción, a ser exhibida para deleite de los ciudadanos».

Colección Argentaria

La Fundación Argentaria fue creada en 1992 y reúne, con la fusión de los bancos Exterior, de Crédito Local e Hipotecario, una Colección de más de ochocientas obras del siglo XX. En palabras de Francisco Luzón, presidente de Argentaria: «Las colecciones públicas deben regirse por una serie de criterios, y a la exigencia de calidad debe unirse en todo momento la voluntad de clarificación histórica. Ese es el marco en el que ha trabajado

siempre Argentaria a la hora de ampliar su colección, y esa seguirá siendo nuestra meta: calidad, y conciencia de la historia.»

Colección Coca–Cola

La Fundación Coca-Cola España se crea en 1992 y dedica una especial importancia al arte contemporáneo a través de la colección de obras de artistas jóvenes españoles, que adquiere exclusivamente en la edición anual de la Feria de Arte Contemporáneo de Madrid. Coca-Cola España se convierte así en activo promotor de nuestro arte más innovador, además de poner su colección a disposición de la sociedad a través de exposiciones propias, conjuntas o cesiones temporales. Los objetivos de la Fundación son crear una colección viva, activa, dinámica e innovadora que llegue a convertirse, con el paso del tiempo, en una referencia obligada en el arte contemporáneo español y promocionar a los valores más prometedores que surjan en el ámbito artístico de nuestro país.

El criterio de selección de las obras es bastante amplio y se puede resumir en uno de los eslóganes más conocido de la publicidad de Coca-Cola: la chispa de la vida. ARCO ofrece a la Fundación asesoramiento técnico artístico; con todo ello se pretende potenciar el arte contemporáneo español en todos sus aspectos.

Colección Testimoni

La Colección Testimoni de la Caja de Ahorros y Pensiones de Barcelona, es idea de su presidente Juan Antonio Samaranch, quien en 1987 impulsó su creación con el doble propósito de establecer un contacto entre la entidad financiera y el mercado del arte, y de contribuir a acercar al público la creación contemporánea española. Cada temporada, «La Caixa» establece un convenio de colaboración con diecisiete galerías españolas y adquiere sistemáticamente una obra de cada una de las exposiciones individuales que las galerías organizan, siempre que se trate de artistas españoles vivos, y se completa además, con adquisiciones a galerías españolas en la feria ARCO. El procedimiento permite reunir un conjunto de obras realmente plural que refleja la realidad artística actual. Según su presidente, Juan Antonio Samaranch: «Este contacto sistemático con el mercado artístico ha permitido reunir, en los primeros diez años de labor coleccionista, mil trescientas obras de arte. La variedad extraordinaria del conjunto responde al

propósito inicial de seleccionar galerías de todas las tendencias, y permite considerar la colección como un auténtico barómetro de la vida artística de nuestro país.»

Colección Fundación ARCO

La Fundación Colección ARCO, creada en 1987, surgió dentro de las iniciativas de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo (ARCO), con el propósito de paliar la escasez de coleccionismo de arte contemporáneo en España, estando dentro de sus objeticos estatutarios el formentar el arte contemporáneo en cualquiera de sus manifestaciones.

Adrián Piera, presidente de la Cámara de Comercio e Industria de Madrid, explicaba la Colección Fundación ARCO en estos términos: «La creciente presencia internacional fue la que inspiró a IFEMA, la idea de crear una Fundación cuyo fin principal consistiese en ir formando una colección propia, que estuviera compuesta principalmente por esa obra aportada por galerías extranjeras y que no era la habitual en las colecciones consolidadas o en otras que ya estaban empezando a crecer en España. La colección de la Fundación Arco la componen, hasta la fecha, 48 obras de 37 artistas y en tanto no fije su emplazamiento permanente se consagra, de manera decidida, a viajar y exhibir sus fondos a lo largo del territorio español.»

Colección Isabel de Pedro y Rafael Tous.

Metrónom es un espacio dedicado al arte actual fundado y dirigido desde 1980 por el ingeniero textil Rafael Tous. Ha tenido varias ubicaciones y, desde 1985, hay un acuerdo firmado con el ayuntamiento de Barcelona, con el objetivo de continuar con la idea de estimular las propuestras dedicadas al arte actual. Rafael Tous explicaba esta idea: «La Colección fué formada para presentar la obra de aquellos artistas que desarrollaron su trabajo en el campo de los medios alternativos (conceptualismo, “body art”, “land art”, vídeo, ...). Artistas que en su momento fueron ignorados en nuestro país, viéndose obligados a emigrar al extranjero (primero París, luego Nueva York), a fín de poder realizar sus propuestas, y encontrar para éstas un contexto cultural más propicio.»

Colección «La Caixa»

Iniciada en 1985, se distingue por su intento de contextualizar el arte español con la creación artística internacional. Según el crítico de arte y profesor Francisco Calvo Serraller: «La colección de Arte Contemporáneo de la Fundación "La Caixa" constituye un caso único dentro del todavía incipiente mecenazgo institucional de nuestro país. Hay otros valores ejemplares que completan y acrecientan comparativamente su importancia, como el equilibrio demostrado en el desarrollo de las adquisiciones entre la rapidez y la ambición de las compras y su rigurosa y sistemática forma de haberlas seleccionado.»

La colección está formada por unas 540 obras de artistas españoles y extranjeros contemporáneos, y ha sido expuesta en diversas ocasiones en España y en el extranjero. En este momento se están realizando obras de remodelación para acondicionar un edificio como sede de la colección «La Caixa» en Barcelona.

Una colección de arte contemporáneo es un organismo vivo que debe expresar las grandes preocupaciones de la sociedad del momento en el que le toca vivir. El coleccionismo corporativo ha tenido el fín de completar muchas de la deficiencias que, por razones históricas, se han producido en España en torno al arte del siglo XX y han contribuído al enriquecimiento y recuperación del patrimonio.

La Colección Arte Contemporáneo
Un ejemplo de coleccionismo empresarial

Chus Tudelilla

La ausencia de una tradición de coleccionismo artístico empresarial, tanto público como privado, en nuestro país, es la premisa de la que parten los diferentes análisis que sobre el tema se han realizado. Esta es la razón que explica, por ejemplo, los graves problemas que en la actualidad sufren las colecciones de las empresas públicas en vías de privatización: la inexistencia de estatutos que protejan su propiedad pública frente a eventualidades de cualquier tipo es un defecto común a la mayoría de este tipo de fondos en España. Otros problemas, no menos graves, afectan a las colecciones de las empresas privadas, y también, desgraciadamente, a muchas de las instituciones públicas. Si buscásemos la causa que provoca esta situación de debilidad del coleccionismo empresarial de arte en España, la encontraríamos en los confusos propósitos que establecen la decisión de iniciar una colección de arte: unas veces es la respuesta a una ficticia necesidad de mecenazgo que encubre la búsqueda de prestigio y otras, un método de inversión. Como consecuencia lógica de estas líneas de actuación, aunque vayan acompañadas de buenos propósitos, se originan tres defectos que lastran irremediablemente las colecciones españolas: la indefinición de objetivos que permitan delimitar su contenido y su función, la compra indiscriminada de obras sin el debido asesoramiento y la carencia de medios que garanticen su adecuada conservación, estudio y difusión.

Pese a lo generalizado de esta situación, conviene señalar que también existen modelos que se salen de la norma. Uno de ellos es el que hace ahora diez años fundaron una serie de empresas privadas bajo la denominación «Asociación Amigos del Centro Reina Sofía», más tarde «Asociación Colección Arte Contemporáneo». La iniciativa, pionera en el campo del coleccionismo español aunque en el extranjero existieran numerosos antecedentes, fijó muy pronto sus objetivos para, entre otras cosas, salvar posibles suspicacias y dejar claras sus intenciones. La coincidencia en el tiempo con la inauguración del hoy Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía fue decisiva para situar las primeras pautas de trabajo que, entendieron, debían dirigirse a superar una de las más importantes lagunas de nuestro patrimonio artístico: la relativa al arte contemporáneo. Así pues, éste sería

el campo de acción que iba a diseñar una colección que nacía con la intención manifiesta de servir a la sociedad. La experiencia, a lo largo de estos diez años, ha demostrado suficientemente que aquellas no eran palabras huecas y que la función social, prioritaria entre las metas planteadas, continúa siendo uno de los ejes vertebradores de todas sus actuaciones.

Con un planteamiento coherente, los miembros de la Asociación nombraron una Comisión de Asesores formada por prestigiosos profesores e investigadores del arte que, con la Junta Directiva, iba a ser la encargada de establecer los límites de la colección. Los doctores Antonio Bonet Correa, Simón Marchán, Julián Gállego y Valeriano Bozal analizaron y configuraron el proyecto que cronológicamente abarcó un amplio período de tiempo, desde 1918 hasta el momento actual. El paso siguiente fue establecer la política de adquisiciones, atendiendo especialmente a las obras de aquellos artistas cuya aportación ha sido decisiva para el desarrollo del arte contemporáneo español y cuya presencia en los museos públicos no era lo suficiente representativa. Durante los tres primeros años la colección fue sostenida por los miembros fundadores de la «Asociación Amigos del Centro de Arte Reina Sofía» hasta que, debido al progresivo crecimiento de los fondos, se decidió constituir la actual «Asociación Colección Arte Contemporáneo», dotada de una mayor capacidad de gestión.

Fijado el primer objetivo, que pasaba por la formación de una colección de pintura y escultura española contemporánea a través de la adquisición de obras de artistas significativos, el siguiente descansaba en el deseo explícito de compartirla con la sociedad a través de la cesión en depósito de una parte de la colección al Museo Nacional de Arte Reina Sofía, de préstamos temporales a diferentes exposiciones y de la organización de muestras itinerantes de producción propia. Al mismo tiempo, se estableció la necesidad de profundizar en la historia de cada una de las piezas recuperadas, como único medio eficaz para dotar a la colección del imprescindible contenido científico.

En la actualidad, la colección cuenta en sus fondos con cerca de 800 obras –de autores españoles o extranjeros cuya trayectoria haya estado especialmente vinculada con nuestro país– que dan contenido a los cuatro grandes apartados temporales que la articulan: «El arte nuevo, 1918–1939», «Reencuentro con la modernidad, 1940–1956», «Poéticas de la ruptura, 1957–1975» y «Los últimos años, 1976–1998». El estudio y la sistematización de cada una de las secciones es responsabilidad de uno de los miembros de la Comisión, si bien la decisión de compras es fruto del consenso. La importancia determinante de los dos primeros capítulos en el posterior desarrollo del arte contemporáneo, unida a la escasa presencia de

piezas realizadas en ambos períodos en las colecciones públicas, ha hecho que los esfuerzos vayan dirigidos a salvar esta deficiencia. Desde luego que la tarea no es nada fácil, si tenemos en cuenta que, sobre todo, las obras correspondientes a la época de las primeras vanguardias pertenecen a colecciones institucionales extranjeras o están en manos de particulares, unido a la dificultad de adquirir piezas de los grandes maestros. Tras una complicada labor de rastreo y en colaboración con las galerías –sector al que se ha querido brindar apoyo–, los responsables de la «Colección Arte Contemporáneo» han conseguido recuperar un patrimonio que de otra manera no hubiéramos podido disfrutar. Está claro, además, que los rigurosos criterios de selección exigen la compra de obras muy concretas cuya presencia en la colección no está determinada en exclusiva por razones de calidad, sino por su capacidad para interrelacionarse, desde distintos conceptos, con el resto de las piezas. Con esta idea se pretende huir de la fácil y estéril compartimentación de la historia del arte en favor de una investigación profunda, único método posible para la recuperación de nuestra memoria histórica, que poco tiene que ver con los insistentes y recurrentes tópicos que tan habitualmente la encubren.

Claro está que la labor de recuperación de patrimonio y su catalogación ha de ir acompañada de otras obligaciones que atañen a su correcto mantenimiento. Para ello la colección cuenta con un equipo de profesionales que se ocupan del registro de obras, de su conservación y restauración. Una completa infraestructura que, unida a los servicios de documentación, investigación y formación de un archivo fotográfico, cumple con los requisitos que toda colección debe exigirse. Paralelamente, y dentro del capítulo de divulgación, junto a su catálogo, se editan los «Cuadernos de la Colección Arte Contemporáneo», coincidentes con exposiciones de producción propia. Hasta el momento han aparecido dos números: el primero, *Figuraciones madrileñas* y el segundo, dedicado a Ángel Ferrant, de quien la colección ha adquirido recientemente un conjunto muy notable de obras procedentes de los fondos de sus herederos, así como el archivo documental y fotográfico del artista.

Cuenta Giuseppe Panza di Biumo que existe un momento en la vida de todo coleccionista en que su experiencia del arte, su placer y su alegría se convierten en algo compartido y deseado por otras muchas personas. En ese momento, el objeto de su deseo deja de ser suyo y es también de los demás. Entonces ha de enfrentarse a una nueva tarea; debe hallar el modo de compartir con los demás una nueva realidad.

De esta forma, criterios tan poco sospechosos como la pasión por el arte, el placer derivado de la contemplación de una buena obra y su capacidad

para continuar sorprendiéndonos a lo largo del tiempo, el entusiasmo por el trabajo de los demás –que, indefectiblemente, conduce al deseo de conocer no sólo la historia de una pieza concreta sino la trayectoria vital y artística de su autor– y, por fin, el compromiso libremente adquirido de contribuir a la reconstrucción de nuestro pasado histórico desde el arte, son los principales argumentos que sirven de base al discurso de esta colección. Para que el deseo se haga realidad, la adquisición es sólo el primer paso de una larga, laboriosa y también apasionante aventura que requiere poner a su disposición todo tipo de recursos y confianza en el trabajo de un adecuado equipo de profesionales.

En estos diez años, la «Colección Arte Contemporáneo» ha demostrado su apoyo al conocimiento y difusión del arte contemporáneo de nuestro país: a la recuperación de parte de un patrimonio disperso en colecciones privadas y, en ocasiones, de difícil acceso, se une el deseo de que las deficiencias del pasado no se repitan en el futuro adquiriendo obra de artistas actuales, con lo que se estimula su creatividad, al tiempo que se activa el deprimido mercado del arte español.

Entrevista con Miquel Molins*

J. A.

–¿Cómo se forma la colección del MACBA?

–La colección del MACBA se constituye a partir de tres fondos: del gobierno de la Generalitat, del Ayuntamiento de Barcelona y de la Fundación Museo de Arte Contemporáneo, que se creó para dotar al MACBA de una colección de arte contemporáneo, y que está presente ya en los primeros proyectos de Museo. Son fondos con muy distinto valor, ya que han sido reunidos en distintos momentos y por personas distintas. Quiero señalar, de todos modos, que en este momento se puede hablar de unos fondos con mayor o menor importancia, pero no de una colección, tal y como nosotros la entendemos. No como una acumulación de objetos-cosas, sino como un discurso o discursos articulados. Yo creo que el Museo es el instrumento para un intercambio entre sujetos, un diálogo entre personas: espectadores y autores. Es más, por lo tanto, un proyecto de cultura y educación que de almacenaje de piezas. Las obras son parecidas en todos los museos del mundo, y lo único que puede distinguirles es el punto de vista con que éstas se ordenan. En muchos casos lo que sucede es que este no existe, o es repetitivo, porque remite a la moda o al mercado, y entonces los museos son idénticos entre sí. Nuestro propósito es, a partir de los fondos existentes, formular una argumentación que sirva para explicar el arte contemporáneo, el de la última mitad del siglo XX, desde una perspectiva determinada. Esta perspectiva es la que resulta de situarnos en Cataluña, donde la vanguardia ha tenido un desarrollo peculiar respecto del resto de España. Por tanto, no podrá ser un Museo intercambiante con otros. Esta es nuestra ambición: explicar algo distinto. Esto es lo que dará identidad al Museo.

–¿Cómo se articula el fondo del MACBA?

–Podemos hablar de una colección histórica, de otra actual y de una última de tipo prospectivo. Con prevención ante la moda y el mercado al que

* *Entrevista realizada en noviembre de 1997, siendo el entrevistado director del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.*

me refería antes, sin embargo queremos hacer un seguimiento riguroso de la novedad. Con esa línea prospectiva tratamos no ya sólo de reconstruir el pasado, sino de pensar el futuro. En una primera etapa, la política de compras ha ido orientada a llenar los intersticios entre los tres grandes fondos recibidos, para dar homogeneidad a la colección. A partir de aquí, ya sí podemos pensar qué es el arte contemporáneo y cuales son sus voces más significativas.

–Decías que una de las contribuciones al fondo procede de la fundación Museo de Arte Contemporáneo: ¿Cuál es su papel?

–La Fundación nace con el propósito, recogido en sus estatutos, de dotar a los museos de arte de Cataluña, y especialmente a éste, de obras. Su único fin, pues, es la adquisición. Lo hace a propuesta del Museo, y las deja depositadas en él. La Fundación no tiene sede, y por tanto, todo lo que adquiere va a parar al Museo. Es una forma también, aunque no la única, de conectar la iniciativa privada con la pública, aunque no la única. Este primer año, por ejemplo, hemos tenido casi igual número de adquisiciones y depósitos que de donaciones, y algunas han sido realmente importantes. Lady Latimer, una inglesa afincada en Mallorca, ha donado al Museo diez obras de artistas españoles contemporáneos, y ha dejado en depósito veinte obras de escultores ingleses. March ha hecho donación de un Donald Judd y de un Robert Morris. Todo esto nos ha permitido ir completando el fondo original.

–¿Cuándo podrá verse la colección?

–En junio pasado formalizamos los depósitos de la Generalitat, el Ayuntamiento y la Fundación. En el caso de las dos primeras instituciones, las obras estaban dispersas por muchos lugares de Cataluña. Conocíamos los fondos, pero se han tenido que catalogar y hasta ahora, que han ido llegando al museo, no se ha podido trabajar con ellos. Durante este período ha habido una cierta polémica acerca de por qué se había construido un Museo antes de que existiera su colección. Se decía de él que era un museo vacío. Actuando responsablemente, era necesario un proceso de este tipo. Hasta ahora hemos organizado exposiciones temporales con diferentes argumentos, donde se han podido ir viendo parte de estos fondos. A partir del 23 de octubre de 1997 se mostrará en el primer piso la colección del Museo, que recorre desde los años cuarenta hasta la actualidad. Siempre habrá un espacio para esta colección permanente, si bien iremos rotando las obras. Yo

creo que el museo tiene públicos distintos, que no responden igual a una presentación conceptual que a una cronológica, por ejemplo, y por eso hay que ofrecer las obras en contextos distintos, que las presenten de modo diferente. Tenemos un programa que se llama «Diálogos con la Colección» que nos permitirá escoger algunas obras de la misma para contemplarlas en relación con determinadas ideas o grupos de obras. Por ejemplo, hace poco encargamos a Félix de Azúa una reflexión sobre la línea, sus diferencias en el arte y en la ciencia. A partir de eso, hemos seleccionado obras que fueran pertinentes para ilustrar las tesis de Azúa.

–Se han producido en el pasado algunas críticas acerca de la propiedad de las obras que el museo exponía como parte de sus fondos.

–Esta confusión viene de antiguo, incluso de antes de mi incorporación al museo. Pero todos los museos del mundo tienen obras en depósito: el Reina Sofía tiene obras en depósito del Museo de Cataluña. Vuelvo a lo que dije al principio: si entendemos la colección como acumulación de objetos, podemos resaltar la propiedad o no de las piezas. Si la entendemos como narración o argumentación, es responsabilidad del museo exponer las obras que crea oportunas, independientemente de su procedencia. Creo que debe primar lo cultural sobre lo patrimonial.

–¿Existe algún programa de circulación de los fondos en otras instituciones?

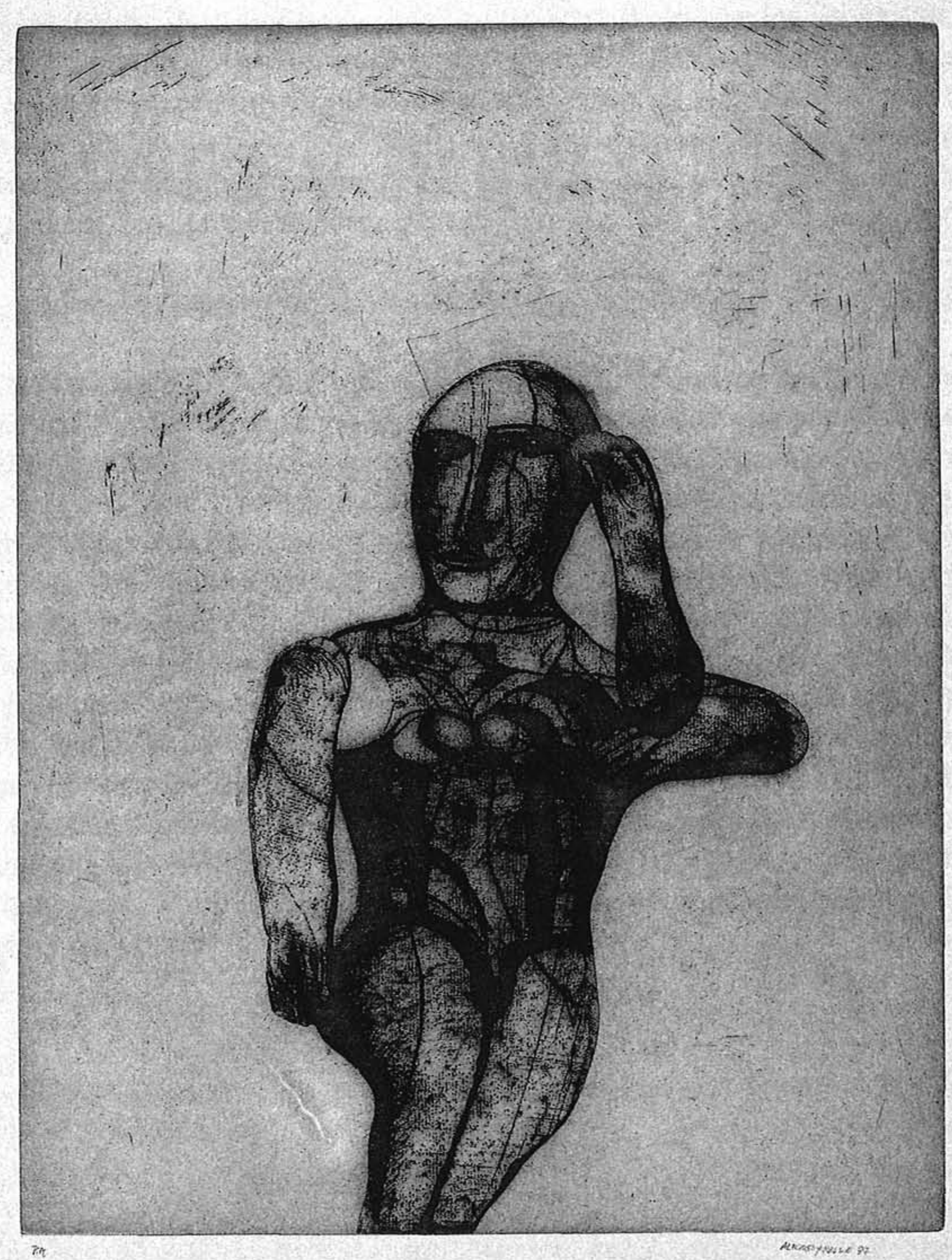
–Efectivamente. A través de un acuerdo con la Diputación de Barcelona hemos puesto en marcha un programa que se llama «El MACBA en...» y que acaba de inaugurar su primera exposición en Vilafranca. Hemos llevado piezas importantes de Boltansky, Beuys y Susana Solano. De todos modos, la interrelación con el exterior va en los dos sentidos. El museo, por ejemplo, tiene maquetas de todas las esculturas públicas de Barcelona, porque creo que nuestra labor va más allá de su espacio físico, y en una ciudad como ésta, con importantes obras de arte y arquitectura contemporánea, el museo debe crear el marco de referencia. Con el Ayuntamiento hemos constituido un banco de información de artistas emergentes, que está al servicio del público, y con las escuelas de diseño, las universidades y la escuela de arquitectura, tenemos también programas en marcha. Luego están las actividades habituales de un museo, las visitas comentadas, lo que llamamos «Conversaciones en las Salas». En el museo hay un departamento de servicios culturales dedicado a ellas. Editamos una colección que

se llama «Libros de Rexerca» y tenemos un servicio educativo que atañe a todo el museo: desde las hojas de sala a las actividades con los vecinos del barrio, y que ha realizado «El libro Rojo del MACBA» que itinerará por escuelas de Barcelona, y que es un soporte expositivo portátil para dar a conocer distintos aspectos del museo. Asimismo estamos en los primeros pasos de la creación de lo que podría ser un instituto de teoría, que habría de generar una actividad independiente del programa de exposiciones.

–¿Existe un catálogo de la colección?

–Se está trabajando en él, pero no olvidemos que los fondos del museo son unas dos mil obras. De ellas, trescientas o cuatrocientas podrán organizarse en una colección coherente. Antes del catálogo aparecerá un libro de tipo más divulgativo que científico, para dar a conocer las obras más importantes de la colección. En todo caso, el problema de los museos hoy en día es dar sentido a sus colecciones. Ese encontrar el sentido de las cosas no es un problema exclusivamente suyo, sino de toda la cultura contemporánea. Hay que contar también con que la elaboración de un discurso serio se enfrenta siempre a la presión a que está sometido un museo por parte del público y de sus patrocinadores, que desean obras espectaculares, con un concepto más cercano del entretenimiento que de la educación. El debate de estos últimos años sobre el papel del museo era, desde luego, más consecuencia de una falta de ideas que de una falta de «cosas», que sobran. Como decía Aristóteles, la originalidad no es inventar palabras, sino decir cosas nuevas con las mismas palabras de siempre.

PUNTOS DE VISTA



Poemas

Miodrag Pavlovich

NOTA MATINAL

Amanece.

No diré quién soy
(murmurando: gramático)
voy por agua.

Largas horas nocturnas
he leído junto al candil.

Lanzo el cubo al río bermejo.
Sobre mi cabeza el guardián observa
si pasarán o no las hadas.

En la puerta de la ciudad se detuvo el viento
con el bando para este día.

A través de la ventana abierta veo
cómo duerme el Señor
con la mano en la empuñadura.

Y su cuerpo es un machete
digo y levanto los ojos.

Arriba blanquean las sábanas
en que ha dormido Dios.

Una mano se abandona sobre mi cabeza.
Amanece.

Debo ordenar el lecho.
Estoy alegre.

COMIENZO DE LA CANCIÓN

Una mujer atravesó conmigo el río
bajo la niebla y el plenilunio
atravesó junto a mí el río
pero no sé quién es.

Fuimos al monte.
Tenía el pelo largo y rubio
y en su caminar las caderas se acercaban.

Abandonamos leyes y parientes,
olvidamos el olor del mantel familiar,
nos abrazamos inesperadamente
pero no sé quién es.

No volveremos a los techos de la ciudad,
en la altiplanicie vivimos entre estrellas,
los soldados no nos encontrarán,
ni las águilas,
un gigante bajará hasta nosotros
y la amará
mientras yo cazo jabalíes.
Y en otras canciones
contarán nuestros hijos
el comienzo de esta tribu
reverenciando a fugitivos y dioses
que atravesaron el río.

EL HOMBRE EN LA CASA SOLITARIA

Sentado a la mesa
sostengo el pan en la mano,
ya no pongo el mantel,
me siento y canto.
Al fondo de la mesa
ya es la sombra.

Detrás de la ventana abierta
alguien me escucha:
la hierba salpicada y el sol
y una nube llena de sangre.
Tras el alambre del horizonte
una ventana semejante a la mía
se abre.

Sobre el otro hombre del pan
se pasa una mano
y una garganta tiembla
en el extremo opuesto de mi voz.
Ya no canto solo.

LA CAZA

Llevé a mi hermano a cazar
al alba por los montes,
teníamos buenos caballos
y flechas de pedernal,
y el bosque lleno de presas.

Mi callado hermano
entendía el lenguaje de las bestias,
los lobos nos hablaban de hermandad,
los osos sobre la justicia,
en el jabalí la voz de los bisabuelos
y en los pájaros la de hermanas
pobres, solteras o nonatas.
Jornadas enteras cazamos
para hallar la verdadera bestia.

Así volvimos a la aldea
con las manos vacías y hambrientos.
Se burlaban de nosotros los aldeanos,
nuestras mujeres infieles nos abandonaron
y llevaron consigo la riqueza;
frente al monasterio los mendigos
nos impedían albergarnos y alimentarnos.

Sólo los caballos nos conducían fieles
hacia la gran lejanía
y los pájaros volaban sobre nosotros
despejando las nubes.

Traducción: Juan Octavio Prenz

Antonio Machado: las voces traicionadas (1)

Juan Antonio Masoliver Ródenas

Cuando hablo de voces me estoy refiriendo, por supuesto, a las de Machado. Pero, ¿cómo puedo hablar de voces, en plural, cuando el propio poeta ha escrito en su «Retrato»: «A distinguir me paro las voces de los ecos, y escucho, solamente, entre las voces, una»? Por otro lado, cómo puede hablarse de traición a uno de nuestros poetas más venerados? ¿Quiénes son estos supuestos traidores?

Si nuestra poesía, en crisis desde los siglos de oro, inicia su modernidad con Gustavo Adolfo Bécquer, Antonio Machado, Miguel de Unamuno y Juan Ramón Jiménez son los tres grandes poetas del siglo XX, el punto de partida de lo que será nuestra poesía a lo largo de todo el siglo. Hay que añadir, naturalmente, la del nicaragüense Rubén Darío. A estos poetas encasillados en el modernismo o en la generación del 98 se sucederán los del 27, con figuras, a un lado y otro del Atlántico, que marcan una nueva etapa de esplendor y una línea de desarrollo. con voces tan diversas, unidas por el rigor del lenguaje poético, como García Lorca, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre y Luis Cernuda y los latinoamericanos César Vallejo, Pablo Neruda y, algo más tarde, Octavio Paz.

Tal vez el testimonio más exacto que nos ofrece la generación del 27 sobre Machado es el de Luis Cernuda en sus *Estudios sobre poesía española,* publicados en 1957. Para Cernuda, los mejores poemas de Machado fueron tempranos y están en las *Soledades.* «Cosa curiosa: Machado nace formado enteramente, y el paso del tiempo nada le añadirá, antes le quitará». Por eso cree que en *Nuevas canciones,* de 1925, no añade nada nuevo a lo que ya había publicado y que lo que escribe después, «sea por influencia nociva de lo «popular», sea por agotamiento de sus facultades líricas, los poemas que ahora escribe son de valor poético inferior. El poeta se había acabado antes que el escritor».

Una idea que parece no compartir José Ángel Valente, uno de los poetas más hondos y complejos de la generación del 50 y el que mejor ha escrito sobre nuestra poesía moderna. Para Valente, entre los falsos Machados o «falsos apócrifos», como los llama él (pare oponerlos a los verdaderos, Juan de Mairena, Abel Martín o el propio Machado) «hay, por ejemplo, el Machado de la supuesta esterilización creadora a partir de la estancia en

Baeza –[es decir, aclaro yo, a partir de 1912 y tras la publicación, ese mismo año, de *Campos de Castilla*]–, que es invención de profesores capaces de creer que la poesía se reduce a ciertas formas ya catalogadas (...) Machado fue hacia formas no agotadas de creación, muy ajenas por cierto a las senectas y serializadas del poeta vestido, en el mejor de los casos, de harapos de sí mismo».

Valente se refiere luego a lo que sí ya puede considerarse como una denuncia de la falsificación o traición, e identifica a dos grupos principales. Uno, «puesto en circulación previo despojo de sus contenidos éticos o ético-políticos, de sus fidelidades más simples y más hondas»» El otro es el «convertido en pancarta y propaganda, en campo de batalla». Dos actitudes, nos dice, que reflejan, a nivel peninsular, la tensión de los años de la Europa sangrienta donde, subrayo yo, «a la *estetización* de lo político característica del fascismo se responde desde la ideología opuesta, en el momento en que el estalinismo empuja a ésta a formas aberrantes con la *politización* del arte».

Terminada la guerra civil, la muerte de poetas como García Lorca, Miguel Hernández o el propio Machado, el exilio de casi todos los poetas de la generación del 27, la censura, la represión y la depresión llevan, a partir de la generación del 36, a tres direcciones poéticas dominantes: la formalista, representada por los llamados *garcilasistas,* la angustiada, muy influida por Unamuno, y la paisajista, representada por poetas como Luis Felipe Vivanco, Dionisio Ridruejo, Luis Rosales y, muy especialmente, Leopoldo Panero. El paisaje esencial de Machado se convierte en paisaje espiritual o, mejor dicho, religioso, de una religiosidad adaptada a las exigencias de la España oficial, aunque esta espiritualidad en realidad la comparten las tres direcciones. Por lo que se refiere a la poesía social, pese al claro rechazo, en Machado, de la identificación entre arte y política, se convierte en el poeta del compromiso, defendido tanto en 1965 por Leopoldo de Luis en su antología *Poesía social* como por José María Castellet en *Veinte años de poesía española,* que le sirve de plataforma, ya en 1960, para promocionar a los poetas de la generación del cincuenta y, más en concreto, a la llamada Escuela de Barcelona. Ambos tergiversan de forma descarada dos conceptos central es en la estética machadiana: el sentido *temporal y* el contenido *humano* de la lírica.

De la dirección esteticista y de espiritualidad religiosa hay un curioso, por inencontrable, testimonio, *Albores del espíritu,* publicado en Tomelloso en 1949, con textos, entre otros, de Enrique Azcoaga, Salvador Pérez Valiente, José García Nieto, Fernando Fernán-Gómez y José María Alonso Gamo. De la dirección ética y comprometida, *Versos para Antonio Machado,* publicado por el Ruedo Ibérico en 1962, con poemas de José Manuel

Caballero Bonald, Gabriel Celaya, Gloria Fuertes, Ramón de Garciasol, Leopoldo de Luis, y los poetas de la generación del 50, a los que sólo de una forma muy peculiar se les puede llamar sociales, como Jaime Gil de Biedma, Claudio Rodríguez, José Ángel Valente, Ángel González o José Agustín Goytisolo. Veremos más tarde, al hablar de las voces machadianas, el verdadero sentido del paisaje, la espiritualidad, la temporalidad y la humanización de la poesía, que nada tienen que ver con esteticismo, religiosidad o compromiso político y sí con principios básicos como el de la pureza, el de la poesía como «cosa cordial», el de «la palabra en el tiempo» y el de la metafísica.

De cualquier manera, esta es la imagen que ha quedado de Machado. Durante años los franquistas se reunían en Soria para rendirle homenaje, mientras los antifranquistas lo hacían en Colliure, donde murió el poeta. Ambos grupos contribuyeron asimismo a la santificación de la persona, de nuevo tergiversando el significado que para el poeta tienen palabras claves en su poesía como bondad y ética. Y hasta tal punto se llevó esta santificación, que durante años se calló el nombre de la persona real que se ocultaba tras el hermoso nombre poético de Guiomar y se ocultó asimismo su onanismo defendido explícitamente por Abel Martín. Machado fue presentado siempre como el desconsolado viudo de Leonor. Se han omitido, mitigado o tergiversado asimismo otros datos de su biografía, como la estrecha relación con su hermano Manuel Machado, brillantísimo poeta de nefastos poemas dedicados a Franco y a José Antonio, o la amistad de los Machado con los Primo de Rivera, el dictador y el fundador de la Falange.

La generación del 50 surgió como una generación de poetas sociales y nunca abandonaron su preocupación por las dos Españas, tema central de *Campos de Castilla.* Pero detectaron aspectos mucho más hondos de su obra, como su identificación con el simbolismo y, en consecuencia, con la poesía europea. Todos reconocieron su deuda, ahora no como una tergiversación ni como una influencia directa, sino como un acercamiento genuino a un poeta que, en palabras de Cernuda, escritas en 1953, «influyó de un modo no por difuso menos cierto sobre las generaciones siguientes».

Entre estas generaciones no se puede incluir a los *novísimos,* surgidos en las postrimerías del franquismo, quienes dan la espalda a todo lo español (con la excepción de Aleixandre, Cernuda, Valente o Gil de Biedma), para buscar y hasta inventar una nueva tradición. Definidos como grupo, el tiempo los ha ido deslindando: ni Pedro Gimferrer, ni Guillermo Carnero, ni Juan Luis Panero ni el más joven Andrés Sánchez Robayna, por citar a los poetas más interesantes, parecen responder a ninguna estética machadiana. Parecería que su voz se recupera con los llamados poetas de la experiencia, cuya figura más representativa es Luis García Montero, con su

regreso al ideal machadiano expresado por su heterónimo Abel Martín de unas rimas «tan sencillas en apariencia, y tan claras». Pero el intimismo, el sentimentalismo, y el prosaísmo no rozan más que la superficie de la poesía machadiana, una superficie que, en Machado, la ironía y la meditación alteran radicalmente para dar su dimensión más honda, allí donde no hay la mínima posibilidad de costumbrismo ni de fáciles anzuelos lanzados a un público ajeno a la verdadera poesía. Una tarea parecida a la que hicieron los imitadores de García Lorca o de Bécquer. El oportunismo es también una forma de traición.

Las voces traicionadas han acabado por tomarse como las verdaderas voces y a ello han contribuido tanto los críticos académicos como los poetas convertidos en críticos. En efecto, hay un exceso de obra crítica condicionada por actitudes ideológicas (las mismas que han dividido a una sociedad a lo largo del siglo) y una ausencia de obra ensayística escrita, como la de Cernuda o la de Valente, desde la libertad y desde un genuino acercamiento al poeta. Esta imagen estereotipada y petrificada de Machado exige, pues, una revisión radical.

La visión de la poesía de Machado se ha vista enturbiada por la polémica entre modernismo y 98, entre esteticismo y compromiso, entre republicanismo y nacionalismo. Y esta polémica, en lugar de ser fructífera, ha creado los malentendidos. La misma figura humana de Machado se ha estudiado bajo esta luz y ha condicionado la lectura de su obra. La primera tarea de revisión sería pues estudiar la verdadera relación de Machado con Andalucía, es decir, con dos Andalucías, la que abandonó a los ocho años para ir a estudiar a Madrid y la que recupera cuando va a Baeza. Esto nos ayudaría a confirmar una intuición: que Andalucía no forma solamente el sustrato elegíaco, sino una concepción cultural que se opone o complementa con la castellana. Ambas, Andalucía, la del Guadalquivir y la de Baeza y Castilla, especialmente la del Duero y Soria, centros absolutos de su geografía física, moral y espiritual, nos permitiría ver, asimismo, la relación entre la canción, entroncada con la lírica tradicional pero también con el canto andaluz, y el romance de tradición castellana.

Se ha estudiado más a fondo el impacto en Machado de la Institución de Libre Enseñanza y su admiración por Francisco Giner de los Ríos, pero con frecuencia se ha confundido con su noventayochismo, limitado a unos cuantos aspectos: el interés por Castilla, la exaltación de un pasado heroico frente a las ruinas del presente o el tema de las dos Españas, aspectos todos ellos anteriores al noventa y ocho. La frecuente referencia a Ultramar o al indiano poco tienen que ver con la crisis nacional que representa la pérdida, en 1898, de Cuba y Filipinas. Y ha habido una marcada tendencia a confundir la integridad moral de la persona con la raíz ética y el concepto

fransciscano de bondad en su poesía. Una contusión que ha afectado asimismo a su visión de la mujer, tan ricamente expresada en su poesía y en sus textos en prosa, y que van mucho más allá de lo que podamos saber sobre Leonor o sobre Guiomar: su concepción de la mujer como hospitalaria que no niega el sentimiento elegíaco de *Campos de Castilla,* fiel al espíritu melancólico del libro, con el sensual de *Nuevas canciones y* hasta con la desenfadada pirueta que leemos en *Juan de Mañara,* de 1927, pieza teatral escrita en colaboración con su hermano Manuel a propósito de la juventud:

> No es galante
> la juventud: es atlética,
> gimnástica, deportiva.
> Ya no es la mujer su tema,
> como en mi tiempo.

Lo cual nos invite a destrascendentalizar la figura del Machado asceta, melancólico o, peor todavía, moralista.

Su formación francesa tendría que ayudarnos a entender mejor su relación con el modernismo, una relación que se ha visto, sobre todo, como opuesta a la actitud noventayochista, según el criterio impuesto por Pedro Laín Entralgo en *La generación del 98 y* oportunamente modificado por Guillermo Díaz Plaja en su original *Modernismo frente a 98.* En el mejor de los casos, se le ha estudiado en su relación con Rubén Darío, algo que nos ayuda poco, porque la presencia de Darío está por encima de cualquier consideración estética. En realidad, resultaría macho más fácil acercarnos al modernismo a través de otros modernistas latinoamericanos y, sobre todo, a través del parnasianismo y del simbolismo franceses, bien conocidos por Machado.

Si resulta necesario replantear la relación entre escritura y vida, eliminando la hagiografía, el determinismo biográfico y la peligrosa tendencia a confundir al autor con su obra, no es menos necesario replantear la relación entre su poesía y sus escritos sobre poesía, que muchas veces más que ser una reflexión sobre lo ya escrito para iluminarlo, surge, y así es muy especialmente en el caso de Machado, de una crisis, es decir, de una necesidad de buscar nuevos planteamientos, sin abandonar, sin embargo, una estética coherente que, en nombre de la heterogeneidad, exige estos cambios. Tal vez antes de leer la poesía de Machado sería conveniente leer el *Cancionero apócrifo* de Abel Martín, el de su otro heterónimo Juan de Mairena y *Los Complementarios.* Leerlos, como propone Valente, desde el misterio y la ironía, fuente de lo poético y, añado yo, de la ambigüedad machadiana.

No voy a resumir este pensamiento pero sí a señalar algunos aspectos que han de ayudarnos a leer su poesía bajo la luz que nos tiende el propio poeta, no sus oportunistas aliados. Su visión de la realidad nada tiene que ver con el documento, sino que se identifica con la sustancia, algo constantemente activo. A esta actividad la llamamos conciencia: el universo pensado como sustancia sería, nos dice, el alma universal de Giordano Bruno. Machado habla asimismo de la relación entre el yo y los demás, es decir, la *otredad,* para defender una percepción subjetiva de la objetividad. Esto le lleva a reflexionar sobre nuestra concepción de la mujer y el objeto erótico, sobre la vibración de voces que el poeta trata de distinguir de la suya propia, sobre el significado del juego identificado, por el niño, con la vida misma, sobre la relación entre corazón o intuición y razón, sobre la metafísica del poeta y la esencial heterogeneidad de la sustancia, sobre la poesía como «aspiración a conciencia integral» y como «hija del gran fracaso del amor», sobre la necesidad, por parte del poeta, de dar a las palabras una nueva significación, sobre el devenir inmóvil, sobre la necesidad de cantar «a la muerte, al silencio y al olvido».

Por su parte, Juan de Mairena se llama a sí mismo *poeta del tiempo y* es el tiempo lo que el poeta pretende intemporalizar. Un tiempo, pues, que nada tiene que ver con este tiempo actual o documental o testimonial de los poetas sociales, como tampoco la naturaleza es paisaje esteticista sino «todo lo que aún no es arte, incluyendo en ello el corazón del poeta», que es quien nos da el sentido más profundo de la cordialidad. Cordialidad que, de nuevo, no hay que confundir con el sentimentalismo narcisista ni con la solidaridad de los comprometidos con la realidad social: «no hay sentimiento verdadero sin simpatía, el mero *pathos* no ejerce función cordial alguna, ni tampoco estética. Un corazón solitario –ha dicho no sé quien, acaso Pero Grullo– no es un corazón, porque nadie siente si no es capaz de sentir con otro, con otros». Y hay, nos dice, una crisis sentimental: «El poeta pretende cantarse a sí mismo, porque no encuentra temas de comunicación cordial (...), de verdadero sentimiento».

Tal vez un acercamiento a la sintetizadora sinestesia simbolista, incorporada como principio estético central por los modernistas, nos daría una respuesta a esa conciencia universal de que habla Abel Martín, de esta comunión cordial de la que habla Juan de Mairena. Machado rechaza el parnasiano esteticismo de los modernistas, pero no su espiritualidad o esencialidad de raíz simbolista. Esto nos situaría en los orígenes de la poesía de Machado y de su ruptura con el romanticismo. Pero este origen, en el que hay un claro aprovechamiento de la estética modernista, constituye una sustancia, no una anécdota, precisamente porque toda la poesía de Machado aspira a lo esencial y se alimenta de principios que son simultáneamen-

te sustrato y energía, es decir, sustancia: el del heraclitiano fluir de la conciencia, el de la subjetividad, el de la inmutabilidad del objeto móvil, el impulso hacia *lo otro inasequible,* y el de la esencial heterogeneidad que no se opone a la aspiración a conciencia integral.

Esto nos lleva a un punto decisivo para plantearnos una relectura que nos rescate al Machado tergiversado, manipulado o traicionado. El de la posible evolución de su obra, así como el alcance y las razones de dicha evolución. Los tres libros de poemas incluidos en sus llamadas *Poesías completas* son *Soledades, galerías y otros poemas* (1899-1907), *Campos de Castilla* (1907-1917) y *Nuevas canciones* (1917-1930), a los que habría que añadir su libro en prosa *Juan de Mairena* (1936) y los ya mencionados *Cancioneros apócrifos.* He utilizado una palabra clave y muy querida por los estudiosos, «evolución», de la que surgen todos los malentendidos. Sin duda, cada uno de los libros es, en muchos sentidos, distinto, pero esto no obedece a una evolución sine al principio de la heterogeneidad expresado en lo que yo llamo aquí las *voces.*

La de Machado es una obra relativamente breve, en la línea, aunque no tan extremada, de Jorge Manrique, San Juan de la Cruz y Gustavo Adolfo Bécquer, poetas admirados por él. Podríamos añadir, de entre nuestros contemporáneos, a Jaime Gil de Biedma. Pero con una diferencia importante: lo que admiramos en los citados poetas es que hayan sacrificado la extensión en favor del rigor y de la esencialidad. Son, como Machado, poetas que narran, es decir, que no rechazan la «anécdota», pero en los que hay una depuración que sólo les permite aceptar lo imprescindible. Nada más difícil que alcanzar esta concisión sin caer en lo conceptual y en la sequedad expresiva y permitiendo que el poema sugiera más que exprese.

No ocurre así con Machado. Esto es simultáneamente un defecto y una virtud. Es un defecto porque, vista en su conjunto, no hay depuración, muchos poemas son reiteración de otros poemas más conseguidos, algunos procedentes de un léxico poético inconfundiblemente modernista y otros creado por el propio Machado. Otros son exteriores o convencionales, cuando no están llenos de tópicos. Puedo poner, como ejemplo de su primer libro, el que más interesa a Cernuda, el XVII «¡Oh, figuras del atrio...», el XXIX («Arde en tus ojos un misterio», el XXX (Algunos lienzos del recuerdo», el XLII «La vida hoy tiene ritmo», el LXXX («Campo») y tantos otros. De *Campos de Castilla* el CVI («Un loco»), el CVII («Fantasía iconográfica»), o un poema de ocasión como el CXLVIII («A la muerte de Rubén Darío»). De escaso interés también es el CLIII «Olivos del camino», de *Nuevas canciones.*

Pero las cosas no pueden ser simultáneamente y en la misma medida buenas y malas, necesarias y prescindibles. Una de las dos acaba por imponer-

se y por afectar a la otra. Pues bien: en Machado, claramente, lo malo está en función de lo bueno, lo prescindible en función de lo necesario. En este sentido es un poeta totalmente moderno, un poeta «modernista» en el sentido anglosajón de la palabra. Lo que observamos en su poesía es un proceso de elaboración, una *work in progress,* que no hay que confundir con el cajón de sastre. El lector asiste al proceso de esencialización de la palabra poética que no en vano es, como nos dice en *Nuevas canciones,* «palabra en el tiempo», palabra que fluye, como fluye el agua, añadiendo en su recorrido nuevos significados, decidiendo el desarrollo del poema. Así es como hay que ver el conjunto del libro, que se refleja en un poema central, «Poema de un día» de *Campos de Castilla.*

Algo todavía más original: este proceso no es lineal o cronológico. Es posible que el ejercicio de la escritura y la acumulación de experiencias enriquezcan a un escritor mediocre. El gran escritor no necesita la experiencia de la vejez para vivirla (¡ni la de la muerte!), Porque parte de la intuición, y ésta carece de edad y de aprendizaje. En el *Quijote* pesan sin duda la experiencia del propio Cervantes, pero su grandeza surge de la misma intuición que le llevó a Rimbaud a completar su ciclo creador a los dieciocho años.

En el caso de Machado, basto leer el primer poema de libro, «El viajero», para darnos cuenta de que estamos ante una obra totalmente madura. Lo escrito después, en consecuencia, no puede considerarse como inmaduro o un retroceso, sino como un borrador de algo por venir, un recuerdo de algo ya escrito, puesto que lo que está en el tiempo abarca el pasado, el presente y el futuro. Si los poetas han traicionado las voces machadianas para adaptarlas a exigencias personales que muchas veces ni siquiera son poéticas, algo parecido han hecho los críticos al imponer un criterio cronológico, lineal y evolutivo que se contradice con el carácter oscilante de la poesía machadiana, donde muchas veces un mal poema es el boceto de uno bueno, o una voz exterior que busca sus más hondas resonancias. Nos encontramos con este carácter de recorrido o viaje visible en toda su obra y en el mencionado corazón o centro de toda su poesía, el «Poema de un día». En este sentido, más que una evolución de inmadurez a madurez, de intimismo a compromiso, de modernismo a noventa y ocho, hay que verlo como el camino, el río o la galería recurrentes en toda su poesía, donde interesa el origen conocido y recordado, el presente, el misterioso futuro y, por supuesto, el transcurso.

La experiencia cuestionada*

Carlos Thiébaut

Sospechar que los filósofos escriben siempre un mismo libro, los novelistas una única novela, los poetas un único poema es, tal vez, un pensamiento perverso. Nos ridiculiza a quienes escribimos libros, a quienes escriben novelas o poemas, haciéndolos inútiles a todos menos uno, aunque no acertemos cuál de entre ellos condensa nuestro pensamiento. Pero en ese pensamiento perverso se esconde la obvia verdad de que en todas nuestras líneas perseguimos la expresión de un tono intelectual, de una posición del espíritu, que aunque cambia y se module también permanece o se busca. Eso que permanece sería lo que nos permite reconocer, en cada libro, en cada novela, en cada poema, a quien lo escribió, atribuírselo, apropiárselo, es decir, hacérselo propio.

Carlos Pereda ha escrito cinco libros y todos son distintos, pero en todos ronda una misma intuición (si preferimos lo borroso) o una misma tesis (si buscamos precisión) sobre el carácter de nuestro razonar. En éste pone a prueba su tesis o su intuición en un terreno que también ha frecuentado, el de la literatura y su papel en nuestras maneras de entender el mundo. Recorreré, primero, la posición o la tesis de Pereda para luego detenerme en este libro y sospechar que en él hay un incremento de perplejidad y tal vez un cambio de rumbo. La intuición de Pereda se refiere a la estructura del buen juicio, del buen juzgar y a cómo debemos ejercitar ese buen juzgar en la vida. Como se verá enseguida, suele Pereda presentar su análisis del buen juzgar en forma negativa, indicando de qué maneras no sabemos ni podemos entender bien nuestro juicio. Como muchas veces (casi siempre) en la filosofía y en la vida, el ideal deseable se presenta como un rechazo del error, de la barbarie o del fracaso. La intuición a la que se refiere Pereda es que el juzgar es un ejercicio o una acción que opera no con certidumbres, sine a partir de perplejidades; que busca principios y reglas para no perderse ni enredarse, pero que tales principios no son algoritmos ciertos que podamos aplicar si estamos ciegos, si carecemos de lucidez. La lucidez se refiere no al contenido de lo que pensamos o juzgamos, sino a la manera

* Sueños de vagabundos. Un ensayo sobre filosofía, moral y literatura *(Madrid, Visor, 1998) de Carlos Pereda.*

de pensar y de juzgar, una manera que atiende al contexto, a lo particular, tanto como a la estructura de un buen argumentar. Nunca el juzgar puede ser sustituido por un ordenador.

La exposición de esta tesis ha partido con frecuencia de la descripción de cómo argumentamos, las formas y los ciclos de nuestros argumentos. Pero toda descripción es una propuesta normativa, como sabemos tras Wittgenstein y Brandom. Como decíamos, no cabe describir las formas del juicio sin pensar en sus aciertos y sus patologías, es decir, sin proponer reglas que formulen la diferencia entre el buen y el mal juicio. ¿Qué hace Carlos Pereda con estas reglas? ¿Qué pretende? Pretende, tal vez, formular una teoría de la razón en forma de teoría del juicio, explorándolo y regulándolo; intenta una exploración normativa no de nuestros juicios (como la vieja y, no obstante, útil silogística que algunos aprendimos con la cantinela medieval del *bArbArA, cElArEnt, dArii, fErIcO...*) sino de nuestras maneras de juzgar, de nuestra capacidad de juzgar. El juicio, decía Montaigne, en todo se nos entremete, por todas partes se nos cuela. El juicio es lo que hace que hagamos reflexiva nuestra experiencia, lo que hacemos cuando valoramos, cuando exploramos el mundo externo y los mundos internos, lo que nos lleva a saber y, si hay suerte, es decir, tino, lo que nos lleva a la sabiduría. Pero es una aventura arriesgada: carece, en primer lugar, de caminos seguros y deambula por parajes insospechados. Pero, sobre todo, la exploración –el vagabundeo– hace al caminante. El caminante, decía Thoreau, con un tono de épica naturalista que no le va ciertamente al talante de Pereda, ha de ser como el camello, que rumia mientras camina, que hace reflexivo su caminar. Los mapas de los que podamos disponer sólo valdrán si son mapas que incluyan al mismo caminante, sus fuerzas y su tino en aquello que cartografían.

¿Cómo juzgar, cómo hacer reflexiva nuestra experiencia? ¿Cómo podemos emplear la metáfora del camino y el caminante, del deambular y el vagabundeo? Hace ya casi diez años, en *Conversar es humano* (F.C.E. 1991), Carlos sistematizaba algunas reglas de nuestro juzgar. Proponía, y sigue proponiendo, cuatro reglas, recordando las que de su primer libro, *Debates* (F.C.E, 1989). Estas reglas rezan:

1) Con respecto a las perplejidades, conflictos y problemas de creencias, piensa que tratarlos como argumentos conforma el modelo para enfrentar esas dificultades.
2) Ten cuidado con las palabras.
3) Evita los vértigos argumentales.
4) Atiende a que tus argumentos no sucumban a la tentación de la certeza o a la tentación de la ignorancia, pero tampoco a la tentación del poder absoluto o a la tentación de la impotencia.

Estas cuatro reglas han sido, desde entonces, glosadas y desarrolladas por Pereda en diversos contextos y con abundancia de ejemplos. Permítase una glosa apresurada con el objeto de intentar transmitir de qué manera sistematizan avisos para el caminante. La primera regla reclama que pensemos nuestras perplejidades, conflictos y problemas como argumentos o argumentaciones. Indica que los aprendizajes de nuestra experiencia pueden ser analizados y requieren ser analizados desde una teoría de nuestra capacidad de juzgar. Es una tesis, digámoslo, fuertemente racionalista. Pero el término que acabo de emplear es peligroso: ¿qué significa ser racionalista? La segunda regla –ten cuidado con las palabras– advierte que nada entendemos si empleamos los conceptos o su estuche, los términos, las palabras, como casillas prefijadas para entender el mundo, porque las palabras –el lenguaje, la experiencia hecha reflexiva en el lenguaje– tienen su suerte, poseen su propia dinámica y, a veces, creemos entender con ellas, pero no entendemos porque nos arrastran adonde no sabemos. La palabra «racionalismo» es, tal vez, ejemplo privilegiado de ello: arrastra consigo, peligrosamente, el programa cartesiano. La segunda regla es, si se permite decirlo así, una regla que advierte contra la dialéctica del adjetivar o del nombrar que está implícita en las palabras peligrosas, no sea, como el Odiseo del que nos hablaban Horkheimer y Adorno en *Dialéctica de la Ilustración,* que nos demos frente a los Polifemos del mundo un nombre –*oudeis, nadie*– que acabe por anularnos, por hacernos nadie, por hacernos vacío. La segunda regla, pues, advierte de la peligrosidad del juzgar. ¿En qué consiste ese peligro? La tercera regla nos indica que tengamos cuidado con los vértigos argumentales. Carlos Pereda, en el libro anterior al que acaba de publicar *(Vértigos argumentales,* Anthropos, 1994), nos ha dado una teoría sistemática (una apasionante teoría sistemática) de esos vértigos, de esas patologías que nos atraen: a veces queremos simplificar el mundo y nuestra experiencia en una sola idea, en una sola consigna; a veces, por el contrario, queremos complicar en exceso las cosas; hay momentos en que nos dejamos arrastrar por la ceguera de lo sublime y en otros nos enfangamos en lo rastrero y en la bajeza. Esos vértigos no son sólo patologías del alma o del sentimiento; son, para Pereda, tentaciones de nuestro juicio que busca, harto de perplejidades, certidumbres y seguridades, asideros más allá de su condición deambulante. Esta búsqueda se hace compulsiva cuando reiteramos recetas de nuestras creencias insistiendo, ciegos, en el hecho de creer como si creer algo con intensidad fuera garantía de su fundamento y de su solidez. Por eso, a veces, pensamos que «siempre es bueno más de lo mismo», cuando sólo es bueno para nuestra patológica reducción del mundo, como quien da por sentado que haciéndolo más reducido, más a la medida de nuestra pequeña búsqueda de seguridad, el mundo

dejará de ser problemático. De hecho, la cuarta regla precisa, en forma de consejo, que no atendamos a esos vértigos que nos llevan sin mediación a la certeza o a su contraria, la ignorancia, y que, correspondientemente, no nos tengamos por omnipotentes pero tampoco por absolutamente desposeídos.

Con lo dicho podrá sospecharse que la teoría del juicio de Carlos Pereda es algo más que una teoría de la razón filosófica, una teoría de los argumentos de los filósofos, o una guía para entender cuando estamos ante un buen o un mal argumento en cualquier tipo de foro y en cualquier tipo de fuero. Creo, en efecto, que esa teoría –y podríamos discutir si le cuadra o no el nombre– es una teoría normativa sobre el carácter reflexivo que tiene, y habría de tener, toda experiencia. O dicho de otra manera, es una teoría sobre el carácter reflexivo de la experiencia humana en todo campo posible (el político, el estético, el moral) que carece de reglas o que sólo puede poseer reglas (si este nombre les cuadra) que hablan de su misma estructura experiencial, no de sus contenidos, no de sus predicados. Pero tampoco es una indagación trascendental sobre la experiencia racional, judicial (¡qué mala palabra, que indica la perversión de las palabras, de algunas de ellas!). Los libros de Pereda no son una suerte de fenomenología normativa de la pura experiencia reflexiva. Son otro tipo de filosofía, a la vez más sobriamente analítica y más culturalmente comprometida o entrometida.

Es necesaria una breve pausa en este momento para notar algo sobre estos sobretonos de los trabajos de Carlos Pereda. En sus libros se percibe la pregunta por cómo escribir y hacer filosofía en nuestra lengua, en nuestra cultura. La escisión entre lo que de técnico tiene la (inevitablemente internacionalizada) filosofía contemporánea, en sus teorías y sus debates, y el rostro interpretador del mundo cotidiano, se hace a veces tensa y abismal en nuestras culturas hispanas: es un hiato institucionalizado entre la universidad y la calle o el quiosco, que obedece a tendencias y a demandas contrapuestas que cada cual va organizando o armando como puede. Carlos Pereda ha ido configurando un estilo de ensayo propio y original cuyo atinado equilibrio tiene que ver tanto con su forma de escritura, en meandros explicativos, en espirales que van aclarando lo que intenta y ensaya, como con un conjunto de temáticas recurrentes que intentan hacer asequible a nuestra cultura, acostumbrada al ensayo literario, muchas discusiones filosóficas contemporáneas.

Pero, sin abandonar ni la filosofía ni la literatura y sin confundir –como tantas veces entre nosotros– la una con la otra. Tal vez tardemos en darnos cuenta de cuánto es de agradecer ese esfuerzo de hacer compatibles y mutuamente fecundos los discursos desmembrados de la literatura y la filosofía y cuánto tendremos que agradecer que una nueva articulación no con-

cluya en una noche en la que todas las diferencias discursivas se hacen opacas. En libros anteriores, Pereda ha acudido con frecuencia a obras literarias: a Sor Juana, a Paz, a Cervantes, a muchos poetas contemporáneos. No obstante, cabe sospechar que hasta este último que comentamos, su estrategia era la de desentrañar en esas obras, en la materialidad de la literatura, la eficacia de las reglas y la pertinencia de las máximas de las que hemos venido hablando. La literatura ha sido, sobre todo, el terreno en el que las reglas y máximas encontraban su lugar de prueba.

Acabamos de emplear la palabra «máxima» al lado de la palabra «regla». Pereda no sólo formula reglas de la experiencia reflexiva sino que también ha propuesto un conjunto de máximas –formulaciones de normas para el buen entendimiento de los textos y de los argumentos– que ayudan al juicio en su relación con esos (y otros) textos. Con la forma tan sugerente, pero sin embargo precisa, que acostumbra, ha llamado a sus máximas «la máxima del comprender como comprender desde», la «máxima de los signos en rotación» o «la máxima de los datos, fetiches y materiales». Recojo, dada la importancia que tiene, la formulación de esta última: «Cuando te enfrentes a perplejidades, conflictos y problemas intenta reunir un número importante de datos y, a partir de esos datos, busca cuáles son los fetiches entre ellos y cuáles los materiales: pero en relación con los fetiches no te contentes con eliminarlos; procura rescatar los materiales que encubren esos fetiches.»

La máxima es, como puede verse, una regla hermeneútica que recoge y sintetiza a efectos de comprensión de lo que leemos y de nuestro pensar algunas de las reglas del juzgar que antes mencionamos. Evitar los fetiches y rescatar de tras ellos lo que pudiera ser relevante es una forma de aplicar el adagio retórico de «pensar *in altera parte*», pensar desde el lugar que no es propio, que es ajeno y es también aplicar el principio de caridad. ¿Por qué este consejo?

Subyace en todos los libros de Carlos Pereda esta llamada –este llamado, por decirlo en su español– a la extrañeza o a no extrañarnos en exceso con la extrañeza y a desentrañarla. El reclamo a la extrañeza –a la perplejidad, al conflicto, al problema, fue siempre (así se nos enseñó) el origen del filosofar, un término con el que designamos la indagación racional, el cuestionamiento que busca entender el mundo. Esa indagación se materializó bien pronto en la historia, en reglas de seguridad, en máximas del entendimiento bien temperado del mundo y de nuestra razón. Pereda insiste en recuperar el cuestionamiento originario al mismo entendimiento, insiste en hacer reflexivo el cuestionar mismo. Su estrategia –o su tono– es constantemente esa oscilación entre la búsqueda de la regla (de la estructura) y el cuestionamiento de la regla. La huida de lo que tomamos como preciso, como

«reglas precisas, fijas y generales» apunta a la modificación del concepto de regla, a sostener aún su carácter normativo pero no su carácter «criterial» o algorítmico, su carácter de códigos que valen indistintamente para cualquier circunstancia.

Hay también otro motivo y con él nos acercamos explícitamente a su último texto para el uso de la máxima de los datos, fetiches y materiales. *Sueños de vagabundos* es un ensayo sobre filosofía y literatura, que desentraña, en su primera parte, la Scilla del vértigo esteticista y que, en su segunda parte, se afana por evitar los escollos moralizantes de Caribdis. Cuando empleamos fetiches –términos como «moralismo», «esteticismo» al definir estilos o programas literarios– indicamos vértigos que canonizan posiciones intelectuales. Fijamos o prefijamos con ellos diversas maneras de aproximarnos al mundo de la experiencia vivida y al mundo de la experiencia literariamente construida. Esos fetiches pueden tomarse como balizas que marcan aguas turbulentas que habremos de evitar en nuestro curso; pero la máxima de los datos, fetiches y materiales nos indica, también, que tales señales encubren problemas que hemos de repensar, recuperando los materiales que, como problemas, pudieran ser motivo de reflexión. En *Sueños de vagabundos,* esteticismo y moralismo son balizas extremas, fetiches, pero encubren el problema de qué relevancia tiene la literatura para la moral y la moral para la literatura. Hemos indicado antes una razón por la que la literatura es relevante para la filosofía (y ésta para aquélla) en nuestra cultura; dijimos que la filosofía se escondía, parecía tener que esconderse pudorosamente, en los géneros de ensayo crítico y explorador de la creación literaria. Pero, cuando Carlos Pereda se enfrenta ahora a las relaciones entre filosofía, crítica y literatura y parece dar un paso ulterior que cuestiona su propia posición.

La literatura no es un acto de comunicación, nos dice. Con ello quiere indicar que no podemos «reducir» la literatura a sus contenidos cognitivos, a fórmulas proposicionales que nos hablan de estados de cosas o de estados mentales. La literatura expresa, quizá por antonomasia, la función de creación de mundos, la capacidad del lenguaje de generar espacios de experiencia; no es, por lo tanto, un mensaje (como el mensaje de la moral o de la ciencia). La literatura se diferencia de los actos de comunicación porque opera sobre dos postulados: el primero es el de exhibición de las palabras; el segundo es el carácter definitivamente otro del texto literario. Ambos postulados se expresan en las diversas formas de *elocución (elocutio)* del texto, en las maneras en las que se *disponen y* presentan *(dispositio)* las imágenes y las ideas que el texto encuentra *(inventio).* Con esos postulados, Pereda indica que la literatura es un modo peculiar del cuestionamiento de nuestra experiencia, de nuestro mundo de vida: nos topamos

con algo que nos extraña y problematiza, nos transmite experiencias de «estar en el umbral», por emplear sus propios términos.

Cuando estamos en un umbral no estamos ni donde estábamos antes, ni sabemos a dónde llegaremos. El umbral es una imagen cabal del cuestionamiento, una disolución de las certezas. Y aunque la literatura (y el arte en general) ejerciten ese ponernos en el umbral, no está de más sospechar que en esa experiencia de extrañamiento se condense la imagen de otros muchos umbrales, no sólo literarios; también ¿por qué no? filosóficos, también cotidianos. Pero si es así, la literatura –y el arte– no suministran ejemplos para una teoría del juicio, como la que veníamos indicando. El lector de este libro de Pereda, si ha frecuentado sus obras anteriores, descubre ahora que los análisis (Sor Juana, el *Quijote*, tantos poetas contemporáneos) que antes eran materiales ejemplares, *exempla*, se convierten en productos humanos, artefactos, que modelan y configuran el juicio mismo. Se ha producido una vuelta de tuerca en este libro. Aún evitando –o, quizá, por haber evitado– los vértigos del esteticismo y del moralismo la literatura parece a veces convertirse, peligrosamente, en el arquetipo del cuestionarse de la experiencia. Pero el que la literatura no sea mensaje y sea prototipo del cuestionar ¿fuerza a concebir la filosofía como mensaje o a menoscabar su papel cuestionador? ¿Cuál es, entonces, el lugar de la filosofía, cuáles sus tareas, cuál el estatuto de libros como *Sueños de vagabundos*?

Pereda es consciente del problema. Por eso se afana en diversos momentos en tratar de atar de nuevo su teoría del juicio y por eso se inquieta por reformular su concepción de la ética. La experiencia literaria es una experiencia marcada por la particularidad, por el contexto que exhiben y crean las palabras ¿y dónde queda lo que de universalista, lo que de formal tiene la experiencia moral? O, dicho en terminología kantiana (una terminología nada lejana a Carlos, por muchos giros wittgensteinianos y aristotélicos que reconozca como propios), ¿qué hacemos con las máximas universales de la moralidad una vez que reconocemos el carácter reflexionante del juicio? Carlos propone dos principios: el primero reza que «en la reflexión moral hay que partir de ciertas reglas universales y, a la vez, no descuidar la percepción cuidadosa de las situaciones particulares»; la segunda indica que «no hay que perder de vista la importancia moral de los sucesos fuera del control del agente, pero tampoco el principio de autonomía como constituyente necesario de lo que indica ser persona». No sé si estos dos principios son una solución a lo que demanda el postulado de la *otredad* del texto literario y que es la radical pertinencia del contexto, de la exhibición de las palabras. Porque lo que está en cuestión es precisamente el carácter de nuestra experiencia. Si ésta está determinada por situaciones particulares, no sé si demandar *–a la vez–* la atención a esas situaciones y a reglas

universales, no deja a estas reglas en una incómoda situación; de la misma manera, no sé qué relación pueden tener la atención a los sucesos que vivimos –las experiencias, por ejemplo, de umbral y de cuestionamiento– con pensarnos siempre como autónomos, como personas.

Quizá acontece que vivimos, kantianamente, en dos mundos, que operamos en dos registros: por un lado, el de la particularidad en la que nos suceden cosas (sucesos, suertes, umbrales, *otredades),* en la que nos reclamamos seres con creencias particulares, sometidos a errores y a deseos, a aciertos y a pasiones; por otro lado, el registro y el mundo en el que nos reclamamos universalmente (todos a todos, cada uno a cada uno) como sujetos autónomos, como sujetos morales, como personas. Esos dos registros no se excluyen, pero tampoco pueden reducirse el uno al otro. Es, tal vez, una incómoda conclusión: por una parte estaríamos en el umbral de la experiencia sensible, estética, vital; por otra parte, en el umbral de la experiencia moral. La primera nos reclama la suerte de los avatares, la segunda nos fuerza a la obstinación de no abdicar de vernos como personas aunque no lo seamos cabalmente, aunque seamos o fuéramos fieras.

¿Y cómo compaginar esos dos registros? ¿Qué imagen acabaremos por tener de nosotros mismos según sea la manera en que los articulemos? He sugerido la sospecha de que Carlos Pereda ha dado una vuelta de tuerca poniendo a la literatura como dato incuestionado y cuestionando, a partir de ella, una cierta idea del juicio. Tomo la sospecha por válida y quisiera extraer de ella una posible respuesta a las preguntas que acabo de formular. Tal vez los dos registros deban articularse evitando algunos vértigos: el del moralismo, que prima la autonomía sobre la experiencia; pero, también, el del esteticismo, que prima la experiencia sobre nuestras atribuciones de autonomía. De ello se siguen, creo, muchas conclusiones. Indicaré una que tiene especial relevancia. Las «reglas universales» no pueden ser sino aquellas que se condensan en tratar a todos, a cada uno, como sujeto autónomo y que, por lo tanto, no hay «contenidos morales» universalizables, no hay «intereses universalizables», mandatos universalizables, excepto los que reclama la universal predicación de autonomía.

Sueños de vagabundos incita muchas más reflexiones que estas inquietudes filosóficas. En concreto (y como advertencia contra obstinaciones como las que acabamos de mencionar), el libro alerta contra la máxima de los sectarios, contra la máxima de la borgiana secta de los monótonos: «siempre es bueno más de lo mismo». *Sueños de vagabundos* es ejemplo de lo contrario, que siempre es bueno algo de lo distinto y que los placeres de la similitud, de lo ya conocido, son siempre menores que los de la incitación y el cuestionamiento, sea el estatuto que fuere el que este tenga. Con independencia (feliz) de los rótulos.

Azorín y el retrato de Cervantes

José Luis Bernal Muñoz

De sobra conocido es, para todos cuantos se interesan por la figura de Azorín, el amor del maestro por Cervantes y su mundo. Y si no fuera así, bastaría una rápida lectura del libro *Con Cervantes* para comprender hasta qué punto el universo cervantino constituyó una de sus más intensas fuentes de inspiración.

No se trata ahora, sin embargo, de abordar esta cuestión que tantos antes, con tan buen criterio y mucha más autoridad, han estudiado. Es algo más puntual y más específico de lo que ahora nos vamos a ocupar, aunque está igualmente relacionado con el príncipe de los ingenios; un acontecimiento en el que aparecen implicadas la pintura, la literatura, el academicismo y en fin, todo el mundo de la cultura e incluso de la política de principios de siglo.

Fue un día de 1910 cuando, hallándose en la Exposición de Bellas Artes que se celebraba en Madrid, se acercó al académico Narciso Sentenach cierta persona que le preguntó si conocía al pintor Juan de Jáuregui. Sentenach sabía del prólogo que Cervantes había escrito a sus *Novelas ejemplares,* en el que hacía una referencia al posible retrato del escritor realizado por «el famoso don Juan de Jáuregui»[1], y es por ello que contestó de forma inmediata afirmativamente, a lo cual el desconocido respondió: «Pues bien, voy a darle una noticia: ese retrato lo tengo yo».

[1] *En el prólogo de* Novelas Ejemplares, *escribió el propio Cervantes: «Quisiera yo, si fuera posible –lector amantísimo– excusarme de escribir este prólogo, porque no me fue tan bien con el que puse en mi* Don Quijote, *que quedase con gana de secundar en éste. De esto tiene la culpa algún amigo de los muchos que en el discurso de mi vida he granjeado antes con mi condición que con mi ingenio. El cual amigo bien pudiera, como es uso y costumbre, grabarme y esculpirme en la primera hoja de este libro, pues le diera mi retrato el famoso don Juan de Jáuregui, y con esto quedara mi ambición satisfecha y el deseo de algunos que querrían saber qué rostro y talle tiene, quien se atreve a salir con tantas invenciones en la plaza del mundo a los ojos de las gentes».*

De estos párrafos, y siguiendo a Don Vicente de los Ríos, muchos escritores llegaron a la conclusión de que Jáuregui había realizado efectivamente el retrato de Cervantes, si bien en realidad, de la lectura de los mismos no puede llegarse a tal conclusión como definitiva, sino más bien como una hipótesis posible, un deseo de Cervantes, o una recomendación de quien podría ser el pintor más adecuado para realizar su retrato en el caso de que algún amigo se decidiese a estampar su grabado en la primera hoja del libro. Cfr., Puyol, Julio: El supuesto retrato de Cervantes I, *Madrid, 1915, pp. 9 a 13.*

Quien lanzaba aquella taxativa afirmación, no era otro que José Albiol, profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Oviedo, según el cual había llegado a su poder un cuadro sumamente sucio, que al limpiarlo en Oviedo resultó ser un retrato con dos letreros, uno en la parte superior donde se leía D. *Miguel de Cervantes Saavedra, y* otro en la inferior donde aparece *Juan de Jáuregui pinxit, año 1600.* Vivamente emocionado, Sentenach comunicó el descubrimiento a Rodríguez Marín, miembro de la Real Academia Española, quien a su vez puso en antecedentes al director de la misma, Alejandro Pidal, convocando una reunión con el secretario Mariano Catalina y al parecer con algunas personas más, reunión en la que se decidió que se hiciesen todas las gestiones pertinentes al objeto de que el retrato «pasara a ser propiedad absoluta de la Academia, sin reparar en gastos y trabajos, dejando para después el estudio de su histórica identidad»[2]. Autorizado por los más destacados miembros de la Academia, Sentenach inició las diligencias para adquirir el cuadro. Y aunque en un principio su propietario se mostrase reticente a la venta, asegurando que su intención era cederlo a algún museo nacional, transcurridos varios meses sorprendió a todos comunicando su intención de donar la tabla a la Academia sin aceptar compensación económica alguna y contentándose con que se agilizasen los trámites para que acabase de salir a oposición una cátedra que «no acababa de salir por no sé qué entorpecimiento o detalle que la tenía enredada en los tradicionales balduques de expediento oficial»[3].

Fueron precisamente Narciso Sentenach y Alejandro Pidal y Mon, quienes con más ardor habrían de defender tanto la adquisición como la autenticidad del cuadro a partir de lo que ambos definieron con una encerrona a José Albiol en el taller de la Fototipia de Hauser y Menet, donde pudieron ver el cuadro llevado allí con objeto de hacerle una buena fotografía.

No podía, sin embargo, Alejandro Pidal, ocultar su preocupación y su inquietud ante la posibilidad de que se tratara de una falsificación, como él mismo confesaría un año más tarde en la conferencia que dio el 15 de enero de 1912 en la Asociación de Prensa de Madrid: «Sentía gravitar sobre mi palabra y mi acción el peso tremendo de una responsabilidad que podía ser histórica para mi nombre si me dejaba seducir por el encanto de la ilusión o me dejaba amedrentar por el pavor de una falsificación inteligente con los aires gozosos de un entusiasmo infantil y de una ligera precipitación sin racional fundamento»[4]. Y no le faltaban razones al académico para estas

[2] *Pidal, Alejandro: «El retrato de Cervantes pintado por Jáuregui», Madrid, 1912 (Conferencia en la Asociación de Prensa, 15 enero 1912). Recogido por Julio Puyol en* El supuesto retrato de Cervantes, *Madrid, Imprenta Clásica Española, 1915, p. 7.*

[3] Ibid., *p. 11.*

[4] Ibid., *p. 12.*

preocupaciones. La historia de los supuestos retratos de Cervantes, basados en la propia descripción del autor en sus *Novelas Ejemplares,* o lo que es peor, en imaginarios cuadros pintados por Jáuregui u otros pintores, estaba llena de fiascos e intentos fracasados.

Desde el primer ensayo no deliberado del año 1705 en una versión del *Quijote* realizada en Amsterdam, pasando por el dibujo ejecutado por el inglés William Kent del «retrato de Cervantes por él mismo» en 1723 para el *Quijote* de Lord Carteret, publicado en 1738 y que fue el primero declarado auténtico por la Real Academia desde 1780, o por el que incluyó la Real Academia en su monumental *Quijote* de 1780 en el que se incluía un retrato donado por el conde del Águila que la Española determinó ser más antiguo que el grabado de Kent, haste el que ahora nos ocupa, el número de variantes e interpretaciones es grande. Para Juan Pérez de Guzmán, el asunto del cuadro donado por el conde de Águila era un buen ejemplo de que «ya los falsificadores de retratos, en el primer tercio del siglo XVIII, sabían aprovecharse de tablas y lienzos de cuadros desechados antiguos, para pintar sobre ellos los asuntos de su criminal especulación»[5].

En cualquier caso, los falsos auténticos no acaban aquí y entre ellos podrían citarse los siguientes: el aparecido en París en un *Quijote* de 1884 de la librería de Bibliófilos, en cuyo primer tomo aparece un retrato de Cervantes con la leyenda *«D'après le tableau de Juan de Jáuregui/Dessiné por J. P. Laurens»;* el *Cervantes* de José María Asensio, cervantista sevillano que reconoció el verdadero retrato del escritor en un cuadro pintado por Francisco Pacheco para el Convento de la Merced de Sevilla, concretamente el barquero que aparece en el lienzo señalado con el número 19 de su Catálogo de 1850 y que representa un episodio de la vida de San Pedro Nolasco. El supuesto retrato de Suiza, un disparate atribuido a Velázquez en 1825, patrocinado por el hispanista Louis Viardot en 1851, y que a partir de 1862, el intrigante Eugenio de Aviraneta trató de hacer pasar por el Cervantes retratado por Jáuregui y vendérselo al Infante don Sebastián Gabriel de Braganza y Borbón.

Por todo ello no es de extrañar que, a pesar de la apasionada defensa que del cuadro hicieron Narciso Sentenach, Alejandro Pidal y el más eximio cervantista, Francisco Rodríguez Marín, las voces que reclamaban prudencia, rigor y autenticidad se elevaran por todas partes.

[5] *Pérez de Guzmán, Juan: «Los retratos de Cervantes»,* Arte Español, *Madrid, 23 de abril 1916, Año V, T. III, p. 82. Además de esta obra, el tema se trata con rigor y amplitud en Givanel Más y Gaziel, Juan:* La historia gráfica de Cervantes y Don Quijote, *Madrid. Ed. Plus Ultra, 1956*; Catálogo de la Exposición de Iconografía Cervantina *(Mayo 1942), Barcelona, Diputación Provincial, 1944; Lafuente Ferrari, Enrique:* La Novela Ejemplar de los retratos de Cervantes, *Madrid, Ed. Dossat, 1948, pp. 32 y s.s.*

Aunque el asunto se había iniciado en junio de 1910, no saltaría a las páginas de los periódicos haste junio de 1911, concretamente el día 13 en el *Heraldo de Madrid* donde aparecería el artículo «¿Cómo era Miguel de Cervantes?». Tres días después, el 16 de junio, Francisco Rodríguez Marín publicaba sendos artículos en *ABC y Heraldo de Madrid* con los títulos «El retrato auténtico de Cervantes» y «Habla un cervantista. El retrato de Cervantes que publicó *Heraldo de Madrid* es auténtico». Aparecía en este trabajo lo más significativo de aquel descubrimiento, en la línea de lo que ya se ha explicado. Acompañaba al texto una fotografía de buen tamaño que reproducía el espectacular hallazgo del cuadro pintado por Jáuregui, cuya existencia daba por hecho «pero como este retrato debido a Jáuregui no llegó a ser conocido sino de muy pocos en aquel tiempo y se perdió después...», y para demostrar la falsedad de retratos anteriores, daba por buenos los escritos de Ramón León Mainez en *Crónica de Cervantes* de abril de 1873 y de Leopoldo Rius en su *Bibliografía crítica de las obras de Cervantes,* Tomo III, pp. 509 y s.s.

Pero lo que resulta verdaderamente sorprendente es que, a pesar de disgustarle sobremanera el «don» que antecede en el letrero a Miguel de Cervantes, y sólo con ver «dos endebles pruebas fotográficas» como él mismo proclama, pudiera afirmar con tanta rotundidad: «Sí: ¡aquél debía ser; aquél sin duda era Cervantes! Lo revelaban, mejor aún que las inscripciones, aquella gentil cabeza, aquel nobilísimo rostro y la expresión de aquellos ojos grandes y alegres. ¡En ellos cabía toda la inmensa visión del Quijote!».

Posteriormente se publicarían dos artículos de Narciso Sentenach: «Retrato de Cervantes por D. Juan de Jáuregui» en *La Ilustración Española y Americana* (22 junio 1911) y «*Le portrait de Cervantes*» en Revue *Hispanique* (XXV, n.º 67, París, septiembre 1911), y otro de Ángel María Barcia. «El retrato de Cervantes», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* (julio-agosto 1911). El autor de este último artículo, aunque defendía la autenticidad del retrato, acababa confesando sorprendentemente, que no había conseguido verlo. Aunque en general se repite la misma serie de acontecimientos, aparecen algunas diferencias significativas que producen cierta confusión. (Cfr. Givanel y Más, Juan: *Catálogo* de *la Exposición...* pp. 48 y s.s.).

La reacción a esta notificación no se haría esperar. En el mismo número de la *Revue Hispanique* en que Sentenach afirmaba la autenticidad del retrato y de las inscripciones, y su resistencia al alcohol y a la trementina, el hispanista y director de la citada revista R. Foulché-Delbosc publicó su artículo «Cervántica» en el que manifestaba sus dudas respecto a la existencia de retrato alguno de Cervantes y opinaba que al aceptar como auténtico aquel cuadro,

en el que se apreciaban descarados repintes en la zona frontal, la Real Academia Española había actuado con ligereza y escasa cautela.

Ya antes, no obstante, se habían levantado voces más autorizadas incluso que la del propio hispanista Foulché-Delbosc, recomendando prudencia y poniendo en guardia sobre las malas pasadas que el apasionamiento puede jugar a la verdad histórica. Y entre ellas, la de Juan Pérez de Guzmán, Secretario General de la Junta de Iconografía Nacional, que el 9 de julio de 1911 publicaba en *La Época* de Madrid un artículo titulado «El nuevo retrato de Cervantes», título que es ya una llamada a la prudencia, y en el que aquel hombre, serio y riguroso, recordaba anteriores fiascos, como la atribución del supuesto «Cervantes» del conde de Águila al artista Alonso del Arco, por lo que renunciaba explícitamente a ocuparse del cuadro haste que el ambiente fuese más transparente y desapasionado: «Cuando el cuadro se halle donde se haga fácil practicar en él el estudio técnico que me merece, tendré el honor de ocuparme de nuevo de esta cuestión»[6].

También Francisco Alcántara, uno de los más importantes críticos de arte del momento, se ocupó del retrato apenas se comunicó el descubrimiento, en su artículo «El retrato de Cervantes» aparecido el 27 de junio del mismo año en *El Imparcial,* y en él reconocía que la impresión que le había producido el cuadro había tardado en intelectualizarse, pero después, aunque confiaba en la verdad y el honor de las autoridades que se ocupaban del asunto, confesaría que prefería no hacerse ilusiones haste la aparición de un juicio más riguroso y definitivo. «Una ráfaga de esa armonía, de esa serenísima belleza en que se dignifica la vida toda en la obra de Cervantes, me estremeció ante la mala copia de ese retrato que no califico de auténtico de Cervantes por miedo a la autosugestión».

Y si los artículos de Pérez Guzmán y Alcántara eran una clara llamada a la prudencia, los tres publicados por Ramón León Mainez en *El País* eran ya claramente beligerantes frente a la tesis de la autenticidad del retrato. En ellos, el autor explicaba cómo se había dirigido al propietario del cuadro Albiol solicitándole los datos precisos sobre el origen y procedencia del mismo, solicitud que la Real Academia no parecía dispuesta a realizar, y explicando así mismo algunas contradicciones entre las afirmaciones de Albiol y la de algunos académicos[7].

[6] *En realidad se trataba de una carta abierta a Alejandro Pidal, al que se dirigía con gran respeto y consideración, y por el tono de la misma, da la impresión de que se trata de una toma de postura ante las presiones a las que seguramente se vería sometido en el objeto de que certificara la autenticidad del cuadro. Juan Pérez de Guzmán acabaría abandonando su puesto de Secretario General en la Junta de Iconografía como resultado de los disgustos que le proporcionó este asunto.*

[7] *Cfr. León Mainez, Ramón: «El nuevo retrato apócrifo de Cervantes»,* El País, *Madrid, 26 de septiembre, 3 y 31 octubre, 1911. El autor volvería a ocuparse de esta compleja cuestión los días 17 y 18 de marzo de 1912.*

Ante la escalada de la tensión que empezaba a apoderarse del debate, la política consideró llegado el momento de tomar cartas en el asunto y así, el 3 de octubre de 1911 *La Época* con el título «Los retratos de Cervantes», publicó la siguiente noticia: «El señor presidente del Consejo de Ministros, considerando que la cuestión de los retratos del autor del Quijote es asunto de interés nacional, [...] ha dado el encargo de escribir una Memoria ilustrada al distinguido académico, nuestro querido amigo el señor Pérez de Guzmán, [...] la autoridad que le da la integridad y elevación de juicio que tan demostrada tiene en toda su extensa labor literaria, son una garantía de la rectitud con que esta cuestión será tratada. El señor Canalejas merece nuestra sincera enhorabuena por la excelente elección que ha hecho para el desempeño de un asunto que, en estos momentos, y próximo el centenario de la muerte de Cervantes, no puede menos de despertar la expectación del mundo literario». Concienzudo y de una capacidad de trabajo insuperable, puso Pérez de Guzmán manos a la obra preparando un trabajo exhaustivo y documentado. Más adelante veremos en qué acabó todo aquello.

Se llega así al final de aquel año de 1911, tan movido artística y literariamente hablando, y al iniciarse el siguiente 1912, el 15 de enero, Alejandro Pidal presenta su conferencia en la Asociación de la Prensa madrileña, de la que ya hemos hablado. Su estilo será encendido, apasionado, profético, muy distinto al sosegado, científico y conciliador que la ocasión requería, y de ello son buena muestra estos párrafos: «La voz tonante y colectiva del coro general, hondamente impresionado por la esplendorosa y radiante aparición de su ensueño, palpitante de vida y de realidad, la que ensordecerá los espacios con el clamor irresistible, avasallador, dominante, que da irrefragable testimonio de la verdad con la sentencia definitiva. Admitido esto como en Epifanía esplendente, todos le reconocemos a una, y ya la conciencia nacional le saluda con una salva de aplausos». En esta conferencia, aportaba Alejandro Pidal algunas precisiones más, pero sin variar en lo sustancial lo que ya Rodríguez Marín y Sentenach habían dicho antes. Sí que reconocía que «el pintor orfebre que la tenía» (la tabla) había tratado el cuadro con alcohol y aguarrás y que tras esta operación habían surgido «los dos fulgurantes letreros que estáis leyendo». Igualmente reconocía la presencia de algún repinte.

Cuenta asimismo con detalle, la reunión en la Fototipia de Hauser y Menet, y su expresión es un canto a la propia candidez inocente y a la astucia de Albiol: «Yo ensalzando a todo ensalzar el valor del descubrimiento, mi impaciencia vivísima porque se fijase en España [...] y el inestimable precio de la tabla, y el Sr. Albiol rebajando el mérito artístico del retrato, y, por tanto, su valor material [...] apreciando en poco y con todo desinterés su mérito».

Hay por otro lado una circunstancia muy a tener en cuenta y es como el propio Pidal fue politizando el asunto, haciéndolo irreversible, en su afán de conseguir el máximo posible de adhesiones en las altas instancias. De forma cordial, mostrando su agradecimiento, va enumerando los personajes comprometidos en el proyecto: «las amplias y generosas ofertas del Presidente del Consejo de Ministros, D. José Canalejas, cuando reclamé sus oficiales auxilios para ayudarme a conquistar el retrato, [...] los espontáneos y eficaces ofrecimientos del Sr. Gimeno, Ministro de Instrucción Pública, en cuanto le di la noticia del caso, [...] la pronta y decidida cooperación del Ministro de Estado, Sr. García Prieto, a todo deseo de la Academia para demostrar su gratitud al desinteresado donador de la tabla».

No consiguió, sin embargo, don Alejandro la unanimidad deseada. Muy al contrario las críticas y las sospechas redoblaron, ascendiendo en acritud el tono de la polémica. La primera contestación llegaría del lado de Juan Pérez de Guzmán que publicaría en *El Imparcial* del 29 de enero de ese año «El retrato de Cervantes», un documentadísimo artículo sobre la edad de Jáuregui en 1600, con el cual trataba de tirar por tierra la posibilidad de que fuera este pintor el autor del retrato, pues llegaba a la conclusión de que en tal fecha D. Juan de Jáuregui tan sólo contaba trece años de edad. Desgraciadamente todo su argumentario caía por tierra al cometer un tremendo error aritmético que falseaba todas sus deducciones. Curiosamente, sólo Rodríguez Marín, en un artículo publicado al día siguiente, hace referencia a esta espectacular equivocación matemática, y creo que nadie más lo ha señalado después. El trabajo de Pérez Guzmán acababa así de contundentemente: «El retrato de Cervantes regalado a la Real Academia Española es una de tantas vulgares falsificaciones de lo antiguo, en que, desgraciadamente, se emplea hace tiempo en Italia, en Francia, en España la industria ilícita del arte criminal»[8].

Otro autor que bajó a la arena del debate fue «Andrenio», pseudónimo de Eduardo Gómez de Baquero, que el 31 de enero en *El Mundo Gráfico* exponía su punto de vista sobre «El retrato de Cervantes», acompañado de

[8] *Pérez de Guzmán en este estudio intentaba demostrar la incongruencia de la fecha de la partida de bautismo de Juan de Jáuregui, 24 de noviembre de 1583, facilitada por D. José María Asensio al autor de la* Biografía y estudio crítico de Jáuregui, *D. José Jordán de Urríes y Azara, que se publicó en 1899, con otros documentos publicados por D. Cristóbal Pastor en 1907 sobre el artista en* Bibliografía Madrileña, *en los que se recogía que en 1608 el pintor tenía 24 años. Se comprueba fácilmente que este documento confirma que en 1600, Jáuregui tenía entre 16 y 17 años, conforme a la partida de bautismo de José María Asensio. En cambio por no sé que cálculos, Pérez Guzmán llegaba a la peregrina conclusión de que «¡sólo contaba trece años de edad!!!».*

Al día siguiente, 30 enero 1912, en El Imparcial *aparecía el artículo «El retrato de Cervantes» de Francisco Rodríguez Marín, en el que hablaba del «errorcillo aritmético del Sr. Pérez Guzmán» y solicitaba prudencia y que nadie se adelantara a los acontecimientos.*

una venerable foto del patriarca Alejandro Pidal. Andrenio alababa la mágica elocuencia del Director de la Real Academia y su poder de convicción, sin. Embargo, lejos del sortilegio oratorio señalaba las no pocas confusiones existentes, como la endeblez del letrero como prueba, el apellido Jáurigui en lugar de Jáuregui, el don que acompañaba a Cervantes, de forma evidentemente incorrecta en aquella época, para terminar: «No hay que asombrarse de estas dudas. La erudición trabaja entre sombras y entre muertos que no pueden hablar».

La controversia continuaría en los años siguientes, encontrándose entre los impugnadores James Fitzmaurice Kelly, Julio Puyol, Juan Givanel, Bernardo G. de Cándamo, fray Telesforo Belloso, la condesa Pardo Bazán, Miguel de los Santos Oliver, Ángel Salcedo Ruiz y Luis Ricardo Fors, mientras en las filas de los valedores figurarían Jacinto Octavio Picón, Ismael Sánchez Esteban, José Garnelo y Mariano de Cavia.

Azorín se referiría por primera vez a esta cuestión en el número de *ABC* del 21 de septiembre de 1913, con un artículo titulado de nuevo «El retrato de Cervantes». Pero si el título no es nuevo, ni el contenido aporta perspectivas originales, el estilo del escritor, elegante, fluido, comedido, directo, un tanto soñador, evidencia el amor por el personaje y un cierto distanciamiento de las cosas de este mundo, del apasionamiento y de la polémica descalificadora.

Recordará en primer lugar a Juan Pérez de Guzmán, haciendo notar que, tras sus artículos en *La Época,* aún no se había publicado el trabajo que en su día anunciara, y que al no haber dado tampoco a la luz pública los defensores del cuadro sus datos para rebatirle, el discutido retrato se encontraba aún en la Academia Española.

Destaca asimismo la figura del hispanista Foulché-Delbosc cuyo «caudal de erudición española representa una cantidad formidable de perseverancia y trabajo». Es sobre la publicación de este autor en la *Revue Hispanique,* donde se apoya Azorín para desarrollar sus opiniones respecto al retrato de Cervantes, habiendo conseguido dicho estudio gracias a su amistad con el hispanista. Reflexiona sobre el prólogo de Cervantes en las *Novelas Ejemplares,* y llega a la conclusión como Delbosc, como Fitzmaurice, de que es precipitado concluir, por lo que allí se dice, que realmente existiera un retrato de Cervantes pintado por Jáuregui, inclinándose por el contrario a considerar que tal retrato no existe sino que «el pintor, a ser necesario, pudiera pintar un retrato para los fines que se indican». Por otro lado, con su lenguaje pulido, se cuestiona la razón de que Cervantes recuerde en 1611 un retrato que habría sido pintado en 1600, once años más tarde, años de estrecheces y privaciones que habrían envejecido su faz, equivocando al lector con una imagen más joven de la real. «Otro pequeño problema de

psicología es este ¡oh eruditos!: de un lado esta la delicada sinceridad de Cervantes; de otro, un prurito de petulancia y rejuvenecimiento».

No olvida tampoco Azorín, siguiendo a Foulché-Delbosc, la delicada cuestión de los repintes, que parecían tener como objetivo elevar la frente del modelo, tratando de acordar la imagen con la descripción cervantina según la cual el escritor tenía una «frente lisa y desembarazada». Pero incluso el escritor levantino irá más lejos, preguntándose si no habrá también repintes en «esos bigotes del retrato, bigotes recios, gruesos, pero hechos infantilmente, ingenuamente, para acomodarlos a los *bigotes* grandes de que habla el propio Cervantes en el prólogo de las *Novelas*». Entonces, dejándose llevar por su tendencia a imaginar, y convencido de la falsedad del cuadro, propondrá la hipótesis de que se trataría de un retrato más antiguo arreglado y repintado en el siglo XVIII, recordando como cervantista que en aquella época había comenzado el verdadero amor al gran novelista. «Surgió en algún cerebro la idea de *crear* una efigie auténtica del autor del *Quijote.* A mano tenía un retrato *parecido;* era sólo cuestión de desfigurarlo con hábiles retoques...».

Continúa Azorín especulando sobre las equivocaciones en la fecha de nacimiento de Jáuregui, recordando que hasta 1889 se consideraba ser dicha fecha en torno a 1570, lo cual explicaba la razón por la que el supuesto falsificador del siglo XVIII «–o cuando fuere–», puso una fecha que correspondería a la obra de madurez de un artista de treinta años.

Para terminar, el escritor propugna un examen técnico del cuadro y sus rótulos, aunque realizando una pequeña y exacta profecía. «¿Se hará así? Mucho me temo que no. Y, sin embargo, no padecería el prestigio de nadie, ni habría menoscabo de nada, si se demostraba que esta pintura no es auténtica. Los que la han propugnado y defendido, ¿qué cosa más noble, laudable y delicada pueden haber hecho sine desear que, al cabo del tiempo, tras tantas rebuscas e investigaciones, poseamos una imagen auténtica del más grande de nuestros artistas literarios?».

Desgraciadamente, no fueron voces como las de Azorín las que se tuvieron en cuenta. La controversia continuaría, aunque como señala Fitzmaurice-Kelly todos los que trataban de especular sobre el tema si iban en contra aportaban argumentos de peso, pero si estaban a favor no hacían más que buscar justificaciones llevadas por los pelos.

No faltaron consultas a técnicos en pintura y a pintores de prestigio. Entre ellos estarían José Garnelo, Villegas, Gonzalo Bilbao y Menéndez Pidal, que dieron opiniones intrascendentes y poco comprometidas, o Ricardo Baroja que tuvo mucha información sobre el cuadro, y lo consideraba una falsificación, lo que comunicó al parecer a Rodríguez Marín[9]. Fueron sin

embargo Aureliano de Beruete y Moret y Francisco Pompey los pintores que emitieron opiniones más definitivas.

Por encargo de Julio Puyol, Aureliano de Beruete, vocal de la Junta de Iconografía, venciendo ciertas dificultades consiguió examinar el cuadro aunque sin que se le autorizase a someterlo «a las pruebas necesarias». Aunque no consiguió ver el cuadro más que durante algunos minutos, lo cual le impedía dar un diagnóstico más preciso y determinante, dejaba abierta la posibilidad de que se tratase de una mistificación moderna. «Sea de ello lo que quiera, la pintura es débil como ejecución, muy débil, y, además, efecto probablemente de la limpieza o manipulaciones que ha sufrido, aparece sumamente lisa. Apenas se observa en ella pasta de color; tiene varios trozos que parecen restaurados, formando parches, y hasta creo apreciar ciertas pinceladas, especialmente algunas, como para afirmar el dibujo y los perfiles»[10].

En cuanto a Francisco Pompey, su dictamen, mucho más riguroso, fue igualmente recogido por Julio Puyol, así como en dos artículos publicados en *La Tribuna* de fecha 14 y 22 de diciembre de 1927. Pompey, que copió el retrato en dos ocasiones, afirmaba lo siguiente: «Dos veces he copiado ese retrato: la primera por encargo; la segunda por tener oportunidad de estudiarlo a todo mi saber, durante los ocho días que invertí en mi trabajo, hecho a toda luz, con el fin de que no se me escapase ningún detalle. Como resultado de este examen, afirmo que aquello es un retrato antiguo arreglado en nuestros días para que parezca de Cervantes; y afirmo también que el arreglo es la obra de un restaurador más o menos práctico en su oficio, pero en modo alguno la de un pintor propiamente dicho, porque éste pinta más bien según propia inspiración y técnica personal, mientras que el restaurador se somete a la técnica del cuadro que restaura». Hace además Pompey otras importantes observaciones, como los retoques de más de dos centímetros en la frente con él objeto de agrandarla, realizados «con una mezcla de siena y ocre que no se ve en ninguna tabla de aquella época», el caballete de la nariz «un pegote para hacerla aguileña», el bigote «suciamente pintado sobre el que hay debajo» –como también sospechará Azorín–, o las inscripciones que considera «cosa muy moderna»[11].

[9] *Cfr. Lafuente Ferrari, Enrique:* La Novela Ejemplar de los retratos de Cervantes, *Madrid, 1948, pp. 103 y 104; Baig Baños, Aurelio: «La verdadera fecha del retrato de Cervantes», Madrid, 1918 (Artículos publicados en* El Heraldo de Madrid, 19 diciembre 1917 y 18 y 22 enero 1918).

[10] *Estas opiniones corresponden a la carta de fecha 7 de mayo de 1914 enviada por Aureliano de Beruete a Julio Puyol. Cfr. Puyol, J.:* El supuesto retrato de Cervantes, *Madrid, Imprenta Clásica Española, 1915.*

[11] Ibid., *pp. 35 a 38.*

También en su obra *Recuerdos de un pintor que escribe,* Madrid, 1972, se refiere Pompey al retrato de Cervantes en el capítulo «Una polémica acerca del retrato de Cervantes, con don José Villegas, en el Prado», pp. 177 a 182. En ella, escrita a los 82 años, además de confirmar las enemistades que le supuso aquel asunto, relata cómo reunió a los señores José Garnelo, subdirector del Prado, Octavio Picón, Aureliano Beruete y Moret, y Narciso Sentenach para realizar unas pruebas técnicas sobre la tabla con el supuesto retrato de Cervantes. «Nos reunimos, y se puso el retrato sobre una mesa, preparada con algodones, aceite, aguarrás y alcohol fino. Sobre la pintura y sobre las letras, hice pasar lentamente una esponja de algodón empapada de alcohol y aguarrás. Ni las letras ni el nombre de Miguel de Cervantes, ni el rostro, resistían la limpieza; me detuve y exclamé: «No conviene insistir...»: Hubo un silencio elocuente. De allí salimos y nos despedimos gravemente...» Pocos días después, en su despacho en la dirección de la Biblioteca Nacional, Francisco Rodríguez Marín le decía: «Querido joven, es necesario «savoir vivre». La culminación de aquel debate, su punto más álgido, no tardaría en llegar. Sería entre 1915 y 1917 y encontraría sus principales actores en Julio Puyol, Narciso Sentenach y Francisco Rodríguez Marín.

En su opúsculo *El supuesto retrato de Cervantes,* publicado en tres partes entre 1915 y 1917, y subtitulado «Sospechas de falsedad que sugiere el atribuido a Jáuregui, propiedad de la Real Academia Española», hacía Puyol un resumen de lo acontecido hasta el momento, así como de los principales argumentos que se habían esgrimido en contra de la autenticidad del retrato, destacando entre ellos la problemática sobre la existencia de un retrato de Cervantes pintado por Jáuregui; la palabra «Don», incorrectamente utilizada en el letrero antecediendo a Miguel de Cervantes y ausente respecto a Juan de Jáuregui; la gola que luce el retratado, propia de personajes de más alcurnia que la que correspondía a Cervantes en la época del retrato y que despertó las sospechas de Ángel María Barcia; el apellido Jáurigui que como mantenía Pérez de Guzmán nunca fue, al parecer, utilizado por Juan de Jáuregui en sus firmas; la fecha del cuadro, 1600, que implicaba la realización del cuadro por el pintor entre los 16 y los 17 años dado su nacimiento en 1583, lo cual requeriría unas ciertas dotes de precocidad por parte del artista; las inscripciones, que podrían no corresponder a la fecha de realización del retrato, y sobre las que no se habían realizado las oportunas pruebas de autenticidad; los repintes fácilmente perceptibles, de forma particular en la zona frontal, que acabarían de confirmar las sospechas concernientes a la autenticidad.

Dos anotaciones más hacia don Juan Puyol que nos permitirán conocer el resultado final de dos cuestiones que dejamos abiertas anteriormente.

En primer lugar, el interés de Albiol por una cátedra en la Escuela Industrial de Valencia, su ciudad natal, que no estaba dotada en el proyecto de Ley de Presupuestos para 1911 presentado por el Gobierno a las Cortes en julio de 1910, pero que fue admitida a fines del mismo año mediante una enmienda al presupuesto de Instrucción Pública y Bellas Artes aunque «sin determinar la aplicación que a la misma había de darse». La aplicación de aquella dotación se produjo el 26 de junio de 1911 –mes en el que saltó a los periódicos la noticia de la aparición del nuevo retrato de Cervantes– en la *Gaceta*, recayendo en la «enseñanza especial de la Metalistería artística», siendo nombrado interinamente profesor de esta cátedra don José Albiol y López, «sin perjuicio de conservar sus derechos como profesor de *Dibujo artístico* de la Escuela de Artes y Oficios de Oviedo», a pesar de haberse ya iniciado las vacaciones académicas. El anuncio de las oposiciones apareció en la *Gaceta* del 12 de septiembre de 1911, y José Albiol, verificada la oposición, fue propuesto por unanimidad y nombrado el 1 de abril de 1912.

También nos servirá su testimonio para conocer el resultado de la misión encomendada por don José Canalejas a Juan Pérez de Guzmán, en el sentido de preparar una memoria ilustrada al objeto de aclarar definitivamente aquel controvertido asunto de interés nacional. Aquel honrado profesional se dedicaría con tesón a recoger grabados, datos históricos, primeras ediciones, y con todo ello daría cima a un verdadero libro de enorme erudición en el que, según Puyol, sostenía «que no existe ningún retrato auténtico de Cervantes, y que, por tanto, el atribuido a Jáuregui es tan apócrifo como lo son todos los demás». Se inició la impresión del libro pero al alcanzar la misma la página 119, surgieron dificultades que obligaron al autor a suspenderla. No se sabe a ciencia cierta cuáles serían tales dificultades, pero se puede suponer que, desaparecido trágicamente su mentor José Canalejas el 12 de noviembre de 1912, arreciarían probablemente las presiones de sus opositores, hasta el punto de que, cuando Puyol trató de conocer de su boca las razones por las que no terminaba el trabajo le respondió: «Interrumpí la publicación por los tremendos disgustos que me dieron»[12].

Recogía también Puyol algunas «pintorescas contradicciones» que se habían producido en los comentarios de Albiol, Sentenach, Pidal y Rodríguez Marín en los primeros momentos del descubrimiento *(op.* cit. pp. 31 a 33), y acababa la primera parte de su estudio con una carta abierta a Antonio Maura, a la sazón director de la Real Academia Española, con el objeto de que «interponga su influencia y su autoridad indiscutibles a fin de que

[12] *Cfr. «Los retratos de Cervantes»,* Arte Español, *Madrid, 23 abril 1916, p. 147.*

el retrato que se dice ser de Cervantes, y que se halla colocado en el salón de sesiones de aquella Corporación, sea sometido al examen de la Junta de Iconografía Nacional».

Cuando con ocasión del tercer centenario de la muerte de Cervantes, Juan Pérez de Guzmán publicó en *Arte Español,* buena parte del material que había recopilado por encargo de Canalejas, mostró su rechazo a la versión oficial negándose a hacer referencia alguna al retrato encontrado por Albiol, con estas palabras: «Queda un retrato por examinar: el que recientemente ha adquirido la Real Academia Española, con la cifra a la cabeza D. Miguel de Cervantes Saavedra, y la firma al pie: Juan de Jaurigui Pinxit, año 1600. Mas de este retrato nada me toca decir en esta Revista ni en esta ocasión».

Firmaba «Juan PÉREZ DE GUZMÁN Y GALLO. Vocal y ex Secretario de la Junta de Iconografía Nacional». Había renunciado a su cargo debido a las coacciones recibidas.

Aquel opúsculo crítico, documentado y directo, causó un monumental enfado entre los defensores del retrato, en especial en Narciso Sentenach que en *Revista de Archivos, Museos y Bibliotecas* (Madrid, 1915, T. II) publicó una carta abierta a Puyol «El retrato de Cervantes», a la que contestó el interpelado con la segunda parte de su estudio *El supuesto retrato de Cervantes* «Réplica a una contestación inverosímil» (24 agosto 1915), que produjo como reacción una segunda carta de Sentenach en la misma revista (Madrid, febrero 1916, T. I) dirigida esta vez al «pacientísimo lector» y en un tono mucho más sereno. Julio Puyol cerró el debate en 1917 con la tercera y última parte de su trabajo: *El supuesto retrato de Cervantes* «Resumen y conclusiones» (enero 1917).

Algunos de los datos más destacados del debate señalaban, por parte de Sentenach, que el cuadro existía desde hace más de cuarenta años perteneciendo a la colección del valenciano Estanislao Sacristán, muerto en 1907, colección que pasó a un amigo –cuyo nombre no señala– de Sentenach que no advirtió de qué cuadro se trataba, y que lo regaló a Albiol cuando éste se lo pidió (en un principio Albiol dijo que lo había cambiado a un comerciante de cuadros por otro suyo). Albiol se llevó el cuadro a Oviedo para restaurarlo. Después de hacer un ejercicio de estilo y fantasía, Sentenach hace un estudio de algunos dibujos de Jáuregui, para terminar aportando nueve argumentos, vagos y discutibles, con los que reafirma su convencimiento de la autenticidad del cuadro, pero sin aportar documento o noticia alguna que lo avale. Igualmente Sentenach, en su primera carta, afirmaba haber sometido el cuadro en compañía de Alejandro Pidal al «cruel procedimiento» del alcohol desnaturalizado, «marca Sol», para más señas, lo cual para Puyol tiene tan poco valor como si hubiese sido marca Luna.

No cansaremos más al lector con una disputa que giró en torno a los argumentos hasta aquí recogidos, sin aportar novedades relevantes.

Publicada en *Arte Español* en 1916 buena parte del material recogido por Juan Pérez de Guzmán, excepto lo referente al último Cervantes, sólo quedaba por aparecer el estudio tantas veces prometido por Francisco Rodríguez Marín, lo que aconteció en 1917 con la publicación de su libro *El retrato de Cervantes*. La obra del por entonces director de la Biblioteca Nacional, no respondió en absoluto a la expectación levantada, y aunque constituía un admirable alegato en favor de la autenticidad de la tabla, una vez más sólo se apoyaba en conjeturas, mientras la ausencia de pruebas resultaba una vez más decepcionante[13].

Poco más se podía decir. Los más rigurosos críticos habían luchado hasta la extenuación tratando de hacer resplandecer la verdad, más exigiendo análisis técnicos y pruebas irrefutables, que con descalificaciones categóricas de falsedad. Sin embargo, no consiguieron sus objetivos. Pasada la fecha del tercer centenario de la muerte del escritor, 1916, el debate fue cayendo en el olvido.

Habría que esperar hasta el entorno de 1947, fecha del cuarto centenario del nacimiento de Cervantes, para que de nuevo retornara a la palestra pictórica y literaria la posible imagen del ilustre hijo de Alcalá de Henares. Y al igual que cinco años antes del centenario de su muerte aparecería un supuesto retrato del escritor, cuatro años antes del centenario del nacimiento, es decir 1943, aparecería un nuevo apócrifo del que enseguida nos ocuparemos. Pero antes nos interesa conocer cómo, al color de una revitalización de las cuestiones cervantinas, se iba a actualizar, con la perspectiva de seis lustros, la controvertida cuestión del ya famoso retrato. Aparecería por entonces buen número de obras sobre el tema, destacando entre ellas las publicadas por Juan Givanel, «Azorín» y Cesáreo Aragón. No obstante, es en la espléndida obra de Enrique Lafuente Ferrari *La Novela Ejemplar de los retratos de Cervantes,* donde vamos a encontrar las opiniones más interesantes para nuestro estudio[14].

[13] *Estructurado en diez capítulos y una conclusión, el trabajo, verdaderamente erudito, se dedicaba más a demostrar que no era imposible que se tratara del retrato de Cervantes, que a aportar hechos definitivos que demostraran su autenticidad.*

Aporta datos detallados que confirman el origen de la tabla como la descripción de la libreta de notas del Sr. Sacristán, que había pertenecido a su amigo el cervantista valenciano, Sr. Martínez y Martínez quien a su vez la prestó al bibliotecario Sr. Gil Calpe. En ella comprobó Rodríguez Marín que el cuadro había pertenecido al Sr. Sacristán quien, en un ejemplar de la Vida de Miguel de Cervantes Saavedra, *de Fernández de Navarrete, había escrito: «Jaurigui. Pintor mediano. Retrató a Cervantes en 1600 sobre una tabla de nogal. Tengo este retrato. Sacristán».*

[14] Vid. *Aragón, Cesáreo:* El retrato de Miguel de Cervantes Saavedra por D. Juan de Jáuregui, *Madrid, 1 943; Givanel Más, Juan:* Catálogo de la Exposición de Iconografía Cervantina *(Mayo 1942), Barcelona, Diputación Provincial, 1944.* La historia gráfica de Cervantes y Don Quijote, *Madrid, Ed. Plus Ultra, 1946; Azorín:* Con Cervantes, *Madrid, 1947* Con permiso de los cervantistas, *Madrid, 1948; Lafuente Ferrari, Enrique:* La Novela Ejemplar de los retratos de Cervantes, *Madrid, 1948.*

En su libro, Lafuente Ferrrari, al tratar el nuevo retrato del escritor aparecido en 1910-11, se situará en una posición crítica resueltamente contraria a la autenticidad del mismo. Considera que, ya desaparecidos cuantos la defendieron, ha llegado el momento de definir claramente la verdad y se mostrará así de contundente desde las primeras páginas: «Nada tiene la vida tan dura como el error, especialmente cuando por motivos circunstanciales fue patrocinado por personas de crédito y suposición, pero, como todos los hombres, falibles [...] Nada debe nunca poner el historiador por encima de su convencimiento respecto de la verdad, ni jamás debe darse a la hipótesis azarosa el valor de seguridad inconcusa» (Op. cit. p. 8).

Recoge el maestro de historiadores del arte lo más destacado del debate, señalando los errores cometidos y al final aportará puntualizaciones definitivas. Se hará eco, en primer lugar, de algunas de las afirmaciones hechas en *Arriba por* Fausto Vigil, un asturiano que reflejaba en su artículo la opinión que en Oviedo, donde José Albiol ejercía su actividad de profesor de dibujo en la Escuela de Artes y Oficios, se tenía sobre su descubrimiento de la tabla de Cervantes. Albiol, un hábil artesano valenciano, se sentía desterrado de su luminoso Mediterráneo y quería regresar a su tierra a cualquier precio. Para Vigil, este deseo de traslado fue la razón para que en la calle del Rosal número 27 de «Vetusta», preparase el cuadro «con vistas ya a impresionar espectacularmente al gran cacique asturiano, Alejandro Pidal, presidente de la Real Academia, cuya influencia política podía lograr a Albiol el traslado a Valencia», a lo cual le ayudaría un compañero de la Escuela que tenía un taller de pintura, escultura y dorado en la calle de San Juan.

Pero aún aportará Lafuente un testimonio todavía más decisivo, información procedente de su amigo, el académico de Bellas Artes Luis Pérez Bueno. Afirmaba este señor, aficionado al coleccionismo de arte, haber visto en Valencia, en la casa de Estanislao Sacristán, propietario del cuadro antes que Albiol, la tabla del supuesto Cervantes de la Real Academia, «un caballero engolado, de tiempos de Felipe III, representado en floja pintura». Y en esta ocasión «el cuadro no tenía letrero *alguno*». Pero además, coincidiría casualmente en un largo viaje de Levante al Norte de España con un señor, que resultaría el propio Albiol, quien comentando su mutua afición al arte le enseñaría la foto de un cuadro pidiéndole su opinión. La foto correspondía al mismo retrato que había visto en casa de Sacristán y tampoco allí aparecía letrero alguno a pesar de estar ya en un solo trozo y arreglada. Todo ello llevaría a Enrique Lafuente Ferrari a expresarse en estos términos: «... se trataba de hacer triunfar el amor propio y de arrinconar con soberbia a los enemigos; a cambio de eso se arrostró el ridículo que siempre y en posibilidad existía, aun dado el más optimista crédito

al asunto, de imponer al mundo una mistificación absurda que era al mismo tiempo, y de eso sí que nunca hubo duda, una pintura malísima. Y así, para hacer triunfar la propia opinión, para sostenerla y no enmendarla, se llegó a hacer colgar aquel tablón, repintado y compuesto en una cocina de Oviedo, bajo el dosel que preside las sesiones de la Academia, y allí continúa»[15].

Corrige Lafuente en sus alegatos a Vigil, que mantenía que todo el cuadro había sido pintado por José Albiol, aportando como un hecho demostrado desde las cartas de Narciso Sentenach de 1915-16 y el libro de Rodríguez Marín de 1917, la existencia del mismo desde hacía unos cuarenta años en la colección de Estanislao Sacristán, encontrándose entonces la tabla partida en dos trozos y en muy malas condiciones. En cuanto a las razones que impulsaron a callar a Luis Pérez Bueno cuando en 1911 se dio a la luz el descubrimiento, señala la prudencia. El académico de San Fernando pudo ver junto a Antonio Méndez Casal el cuadro ya instalado en la Real Academia y su examen le permitió comprobar que la pintura era la ya conocida de Sacristán a la que habían añadido los famosos rótulos. Sin embargo, discutido el asunto con Méndez Casal, y conocidos los disgustos que aquella cuestión causaba a los públicos adversarios del supuesto hallazgo, prefirieron guardar silencio, comunicándolo eso sí a algunos amigos, entre otros Gómez Moreno. Tratando de apurar al máximo la información entre los amigos ovetenses contemporáneos del asunto, encontró don Enrique total unanimidad en el juicio: «El círculo de gentes que en Oviedo conoció a Albiol tuvo siempre, hoy y entonces, la idea de que el restaurador valenciano, profesor de la Escuela de Artes de la capital asturiana, retocó y adobó una tabla antigua y le añadió los letreros que la hicieron indignamente famosa. Nos dicen estos testimonios que Albiol era muy hábil en el amaño y arreglo de las pinturas viejas; él dijo a todos que la pintura la había comprado en el Rastro de Valencia y que allí, en Oviedo, se entretuvo en recomponerla y arreglarla, apareciendo entonces los letreros [...]. La patrona de Albiol, en la calle del Rosal, de Oviedo, ha dicho, sin eufemismos, que «Cervantes nació en su casa» y que habitualmente, en un desván de ella se entregaba Albiol a sus manipulaciones más o menús complicadas, contándose entre ellas la de ennegrecer los cuadros artificialmente y la de *ahumarlos,* lo que más bien querrá decir que los retostaba al fuego para que los retoques tuvieran un craquelado de urgencia» (Informaciones recogidas de sus amigos Luis Méndez Toca y Benedicto Nieto.)

[15] *Cfr. Lafuente Ferrari, E.:* Op. cit. *pp. 124 a 135.*

Pues bien, siendo este el estado de la cuestión, un nuevo sobresalto vendría a agitar el mundo cervantino. En 1943 aparecía un folleto firmado por el marqués de Casa Torres, con el título *El retrato de Miguel de Cervantes, por D. Juan de Jáuregui.* No se trataba de una nueva aportación a la fatigosa controversia del retrato de la Real Academia, sino de algo más inquietante, del descubrimiento de una nueva imagen apócrifa del príncipe de los ingenios. Se trataba de un espléndido óleo, propiedad del anciano marqués, sin firmas y en muy buen estado, que representaba en busto a un personaje altivo, con breve gola y vestido de negro, densa y canosa cabellera, que desde su misterio lanzaba su mirada desafiante al espectador. Como ya se ha dicho, se acercaba el cuarto centenario del nacimiento del escritor, y una vez más, lo pasional y lo emotivo, es decir el deseo, pesaban más que el rigor científico y el amor a la verdad. El marqués de Casa Torres tenía un magnífico retrato del siglo XVI, de un personaje desconocido, con una fuerte personalidad en el rostro. Su autor debió ser un excelente artista. Cervantes debía tener un rostro de acusada personalidad y Juan de Jáuregui debía ser un excelente pintor. Juan de Jáuregui había pintado el retrato de Cervantes. Por lo tanto «este es el retrato de Cervantes por Jáuregui». Estas son las poderosas razones, los incontestables silogismos que amenazaban con abrir una nueva y agotadora controversia.

Así pues, una vez más, el *descubridor* acudiría al prólogo de las *Novelas Ejemplares* para comparar, contrastar y afirmar: «Absoluta identidad, rasgo por rasgo, facción por facción, entre descripción y retrato». Afortunadamente desmontar la trama que hubiera podido ser urdida por nuevos y encendidos cervantistas, fue en este caso un juego de niños, derrumbándose la hipótesis como un castillo de naipes. El personaje presentado por el marqués de Casa Torres como el Cervantes de Jáuregui en la Real Academia de San Fernando, el 10 de octubre de 1943, es exactamente el mismo que catalogado por Sánchez Cantón como retrato de don Diego Mesía de Ovando, se encontraba en el Instituto de Valencia de Don Juan, con un letrero acreditativo[16].

A pesar de ello el marqués, entusiasmado con su idea, y demostrando la contumacia de los españoles en defender las propias opiniones más que si

[16] Vid. *Marqués de Casa Torres:* El retrato..., *Madrid, Imprenta Blass, 1943. El cuadro lo había heredado el marqués de una hermana suya, la Condesa viuda de Val de Erro, y según el marqués procedía de una familia madrileña de origen riojano. En realidad se trata de D. Diego Mesía de Ovando, noble perteneciente a una aristocrática familia abulense, que alcanzó el título de conde de Uceda y luce la cruz de Alcántara en el pecho y cuyo expediente biográfico se conserva en el Archivo Histórico Nacional. Sobre todas estas cuestiones Cfr.: Lafuente Ferrari, E.:* Op. cit. *pp. 135 a 148; Givanel Más y Gaziel, Juan:* La historia gráfica de Cervantes y D. Quijote, *Madrid, Ed. Plus Ultra, 1946; Sánchez Cantón:* Catálogo de las pinturas del Instituto Valencia de Don Juan, *pp. 66-67.*

de los propios hijos se tratara, insistirá en que su retratado no es otro que Cervantes, afirmando la falsedad de la inscripción y la identificación del Instituto de Valencia de Don Juan, publicando en 1945 un segundo folleto del mismo título con el rótulo «Segunda parte. Conclusiones», que incluye un informe solicitado a la Real Academia, que aún conserva «el verdadero retrato de Cervantes por Juan de Jáuregui», informe que como siempre ni confirma ni desmiente pero que anima al marqués a insistir en sus hipótesis de partida, enunciando ocho argumentos encadenados que nada consiguen demostrar, como no sea su tozudez y sus burlas a la lógica más elemental[17].

Volvamos ahora a nuestro olvidado Azorín.

Durante la década del cuarto centenario, el maestro desarrollaría una intensa actividad cervantista, y aunque fueron múltiples las cuestiones abordadas, el tema de la imagen del creador del *Quijote* había dado lugar a un debate tan apasionado, que se convirtió en una de sus principales fuentes de inspiración. Pero Azorín poseyó siempre el don de la prudencia y supo tratar con la máxima delicadeza las cuestiones más arduas y espinosas. Es por ello que, a pesar de haber participado en 1913 en la controversia del supuesto retrato de Cervantes de la Real Academia, tomando partido por quienes negaban su autenticidad, su templanza y su comedida forma de abordar la cuestión le evitaron problemas y disputas.

Conocedor de la naturaleza humana, había comprendido que en lugar del enfrentamiento radical y excluyente, era mucho más inteligente expresar las propias opiniones desde el mundo del ensueño y la fantasía, el mundo de los locos y los poetas y al final ¿no era también lo que hacían aquellos que basándose en hipótesis deseadas pero no demostradas trataban de imponerlas al mundo de la realidad? Azorín preferiría trasladar sus hipótesis, sus ideas, al mundo de la fantasía, refugiándose en la huida interior que le permitía exponer todos sus pensamientos sin tener que justificarse, ni verse obligado a atacar o ser atacado por las propias opiniones.

Entre 1944 y 1948, el escritor alicantino escribió una serie de artículos publicados en *ABC* y *La Prensa* –recogidos más tarde por Ángel Cruz Rueda en *Con Cervantes* (1947)– o en su obra de 1948 *Con permiso de los cervantistas* donde daba una poética e inédita visión de las relaciones entre Jáuregui y Cervantes y de su resultado, el retrato del autor de las *Novelas*

[17] Estos ocho endebles argumentos, que vuelven a insistir sobre el hecho de que Jáuregui retrató a Cervantes, quien a su vez hizo su propio retrato literario, que en la colección existe un retrato igual a esta descripción, que no está retocado, y que se parece a algún otro retrato hecho por Jáuregui, como el de Alonso de Carranza, son comentados por Lafuente Ferrari, quien también, siempre dentro del terreno de la hipótesis y la fantasía, especula sobre las razones psicológicas por las que el retrato del marqués de Casa-Torres no podría corresponder a la imagen de Cervantes.

Ejemplares. Así en «El retrato», obra incluida en la recopilación *Con Cervantes,* traslada las relaciones entre el traductor de *Aminta y* el inventor de Alonso Quijano el mundo de lo cotidiano. «El viernes, Cervantes quedó con Jáuregui en que el próximo lunes comenzaría Jáuregui a pintar el retrato de Cervantes. El mismo viernes, al anochecer, Cervantes se sintió escalofriado. Se acostó, y durante la noche sobrevino calentura; estuvo una semana en cama; no se atrevió a salir hasta pasados seis días de convalecencia. Jáuregui vino a visitarle ocho o diez veces; se fijó una nueva fecha para el retrato». Y así poco a poco, imaginando el devenir de las cosas, las obligaciones diarias que van marcando nuestras vidas, irá Azorín introduciendo todos los argumentos de una agria disputa como si se tratara de una novelita de costumbres del siglo XVII. «Como Cervantes prolongara su estancia en Esquivias, Jáuregui se puso a pintar otra cosa. Acabado el trabajo, se puso en el caballete una tabla en vez de un lienzo. El retrato de Cervantes en tabla duraría más; en tabla los colores subsisten también más vivaces [...] Al otro día, Cervantes se puso una gola blanquísima y aliñó toda su persona; quiso presentarse ante el pintor –que era como presentarse ante la posteridad– de un modo irreprochable [...] Jáuregui comenzó a leer. Era Jáuregui buen pintor; su vocación verdadera estaba en la pintura; pero tenía la vanidad de ser poeta [...] Llegó, al fin, el momento de pintar; Jáuregui remató su obra. El retrato tenía expresión; la frente de Cervantes era su frente, y sus recios bigotes, sus bigotes. Faltaban, sin embargo, unos toques. No pudo darlos Jáuregui porque hubo de marchar precipitadamente a Sevilla, su patria [...] Diego, el criado de Jáuregui, intervenía en todo; a veces daba él también unas pinceladas en las pinturas; casi siempre era él quien ponía en los cuadros la firma y las inscripciones; unas veces ponía Jáuregui y otras Jáurigui. El caballero que acababa de llegar deseaba llevarse cuantos cuadros tuviera el pintor, y daba por todos –había diez o doce– una cantidad apetecible. Los cuadros, entre ellos el retrato de Cervantes, fueron vendidos».

Azorín daba así un ejemplo a tirios y troyanos. Explicaba cómo *podían haber ocurrido las* cosas. Nadie iba sin embargo a pedirle que demostrara nada. Ni falta que hacía. Sólo estaba tratando de explicar, sin saberlo, el principio de indeterminación de Heisenberg. Todo es, en la vida, un cálculo de posibilidades.

En *Con permiso de los cervantistas* se incluía el ensayo «Los retratos» en el que Azorín especulaba sobre el valor como símbolo en que puede llegar a convertirse un retrato si es un acierto, y ponía como ejemplo el de Erasmo pintado por Holbein, o el de San Agustín y Santa Mónica pintado por Ary Scheffer, cuadro que por su intensa espiritualidad se convertía en un hijo y una madre que están en éxtasis. Estas reflexiones se las inspiraba el

libro *La historia gráfica de Cervantes y de Don Quijote,* obra de Juan Givanel Más y Gaziel a la que ya nos hemos referido, que también le empujaba a plantearse una cuestión que, en el caso del Cervantes defendido por Pidal y Rodríguez Marín, había tenido un peso enorme, en el sentido de la importancia que para todos tiene que la imagen que se nos pueda dar oficialmente de un personaje admirado previamente, pueda corresponderse con la imagen mental que nos hemos construido con las virtudes que deberían adornarle[18].

Otro artículo interesante fue «El retrato de Cervantes» publicado por Azorín en *La Prensa,* el 14 de abril de 1946, pero más lo fue sin duda el aparecido dos años antes en *ABC* el 13 de abril de 1944 con el título «Cuatro pintores», en el que, sin entrar en discusión o demostración alguna, evidenciaba la falta de rigor que implicaba el tratar de demostrar, como hacía el marqués de Casa Torres o como hacía Alejandro Pidel, la atribución de un retrato a un autor determinado por el solo hecho de que se ajustara a una descripción literaria previa. Imaginaba para ello Azorín que se necesitaran cuatro pintores para realizar el retrato de Cervantes dictado por él mismo en el prólogo de las *Novelas Ejemplares.* Elige para ello a cuatro socios del Círculo de Bellas Artes en 1880, que son Federico de Madrazo, Casto Plasencia, Antonio Muñoz Degrain y Emilio Sala, de los cuales sólo Degrain tuvo una mínima participación en el asunto del supuesto Cervantes de 1911.

Escribe Azorín, y en ello radica la bella elegancia de su estilo, como si todo estuviera ocurriendo en la realidad y no en el mundo de la ficción. «A estos cuatro pintores les entregamos sendas copias del retrato literario de Cervantes; lo hemos esquematizado. Dice así la hoja: «Rostro: aguileño. Cabello: castaño. Frente: lisa y desembarazada. Ojos: alegres. Nariz: corva, aunque bien proporcionada. Barbas: de plata, antaño hace veinte años fueron bermejas. Bigotes: grandes. Boca: pequeña. Color: vivo, antes blanco que moreno». Cuando los cuatro artistas dan cima a su trabajo, conforme a las propias indicaciones del autor del *Quijote*, Azorín observa con un asombro del que participaría el propio Cervantes que los cuatro retratos difieren enormemente entre sí. Haciendo suyo un consejo de uno de sus pintores más admirados desde sus visitas al Louvre, Thomas Lawrence, recomienda: «Encontrad el rasgo característico del retratado y no os preocupéis de lo demás». Pero, ¿cuál es el rasgo esencial en Cervantes? Ahí radica la cuestión: «Cada artista ha creído, según su propio genio, que el rasgo característico era el descubierto por él; de ahí la variedad en los cuatro retratos. Siendo unos mismos todos, son todos distintos. Madrazo,

[18] *«Los retratos» fue publicado por* ABC *el 9 de junio de 1946.*

Plasencia, Muñoz Degrain, Sala, han sido fieles a Cervantes y a sí mismos. Y eso, en resumen, es el arte: fidelidad a la Naturaleza y a la propia inspiración».

También conoció y se ocupó Azorín del retrato supuesto de Cervantes del marqués de Casa Torres. El 18 de marzo de 1944 publicaba *ABC* el artículo «Su retrato», un ensayo un tanto críptico que empezaba: «Quedamos algunos de los que hemos conocido a Miguel de Cervantes; finó Cervantes en 1903; no es yerro de imprenta». En él, hablaba Azorín del descubrimiento de un nuevo retrato de Cervantes –lógicamente el publicado por Casa Torres en 1943– y encontraba reminiscencias sorprendentes de él en el retrato de Sagasta, aprovechando esta confluencia para reflexionar sobre uno de sus temas más queridos: el tiempo. «El tiempo era el aliado de Sagasta: el tiempo es un factor primordial en la obra capital cervantina, como alguna vez hemos tratado de demostrar; si Lope es el espacio, Cervantes es el tiempo». El escritor terminaba el artículo demostrando el crédito que le merecía el nuevo descubrimiento, al menos en lo referente a la calidad del cuadro, frente a anteriores apócrifos. «El retrato de Cervantes, ahora descubierto, es un retrato vivo; los otros eran retratos muertos». Así, poco a poco, Azorín se ha ido dejando arrastrar por la fascinación de aquella mirada, y al final, se deslizará hacia los mismos inseguros argumentos que antes había criticado.

Azorín, hechizado, necesita ya por entonces *un* retrato de Cervantes, aunque no sea *el* retrato de Cervantes, y en su artículo «Ese es Cervantes» publicado en *Destino* en 1945[19], nos hará comprender lo que sintieron Pidal, Sentenach y Rodríguez Marín, lo que siente cualquiera apasionado cervantista, lo que siente cualquier hombre apasionado por el objeto de su pasión, y exclamará: «Sí, ése es Cervantes; ése es Cervantes, el Cervantes del retrato que posee el Marqués de Casa Torres».

El levantino se siente amablemente interpelado por la mirada del príncipe de los ingenios que lanza un delicado reproche a los escritores, que le tienen un poco abandonado, y a los que pide vuelvan a él «como se vuelve a la amistad de un amigo a quien se tenía olvidado». Azorín recuerda de nuevo los varios supuestos retratos anteriormente descubiertos, en particular el penúltimo –el de José Albiol– «de una inexpresividad descorazonadora, aparte de ser una obra artística mediocre». Y rompiendo con todo lo que había escrito hasta entonces sobre estos supuestos retratos, se entrega a la etopeya como resbaladizo argumento de autenticidad. Repasando mentalmente la personalidad y el carácter de los coetáneos de Cervantes, llega-

[19] *Vid. Azorín: «Ese es Cervantes»,* Destino, *Barcelona, 19 mayo 1945. Recogido en* Pintar como querer, *Madrid, Biblioteca Nueva, 1954, pp. 227-232.*

rá a la conclusión de que las facciones del retrato propiedad del marqués de Casa Torres no pueden corresponder a ningún otro que no sea el autor de *Don Quijote.*

Y ya en la rápida cuesta abajo de la hipótesis y la ensoñación, que otros siguieron antes que él, Azorín continuará: «Ya no podemos prescindir de considerar que Juan de Jáuregui ha pintado el retrato de Cervantes. De la ambigüedad en las palabras de Cervantes –si es que en ellas hay ambigüedad– pasamos a la certeza». Incluso se siente capaz de prescindir de Jáuregui como pintor y de las posibles aseveraciones de Cervantes confirmándole como su retratista, y apoyándose en la metoposcopia como arte de adivinar por el rostro el porvenir, afirmará: «Quiero creer que un misterioso efluvio emanado de la pintura –el efluvio del que nos sentimos embargados ahora– nos advertiría que este desconocido es Cervantes. Esa mirada de Cervantes en el retrato misterioso, no se aparta de nosotros. La sentimos que nos circuye como un halo, como un nimbo, cuando ya nos hemos desviado de la pintura».

Hermoso ejercicio literario para contradecir la prudencia que hasta entonces Azorín había manifestado ante este enrevesado asunto cervantino de los retratos.

Más tarde, sin embargo, en *Con permiso de los cervantistas* (1948), incluiría un ensayo, «El retrato X», en el que se mostraba menos convencido de la autoría del cuadro y de la personalidad del retratado, si bien se adivina en él más que nunca al escritor de cuadros, al artista que hace de la pintura un método literario. Así empieza el pequeño filósofo su ensayo: «He visto el retrato X: retrato nuevo y presunto de Cervantes. Se supone pintado por Jáuregui; es una obra del siglo XVII; está perfectamente conservada; no tiene repintes».

Trata de recrear el proceso que seguiría quien quisiera pintar en su época un retrato de Cervantes para hacerlo pasar por un Jáuregui, y señala las dificultades con que tropezaría. Son muy escasas las obras pictóricas o los dibujos conocidos de Jáuregui, como confirma Ceán Bermúdez, y en consecuencia, desamparados en ese aspecto, habría que recurrir a las obras poéticas. Además, encuentra Azorín que, a diferencia de Góngora o el duque de Rivas, no hay color en Jáuregui como poeta, aunque acepta que «el color en el arte literario es cosa de los tiempos actuales, nace con el progreso de las ciencias de la Naturaleza» Y si no existen modelos pictóricos, y no ayuda la poesía, ¿dónde se podrá recurrir?: al retrato literario que nos legó Cervantes. Sin embargo, paradójicamente, con tantos pormenores este retrato aumenta la dificultad del intento, porque se puede acabar ejecutando una caricatura.

«El retrato X *puede ser* Cervantes y *puede ser* pintado por Jáuregui. Su dueño es el marqués de Casa Torres. Hemos contemplado largamente el

retrato X. La mirada de Cervantes es una de esas miradas que sugestionan; mucho tiempo después de apartarnos del retrato nos sentimos prisioneros de esa mirada; es un mirar el de Cervantes en el retrato X, inquisidor, escrutador; diríase que la mirada lo es todo en el presunto retrato; se resuelve al fin, después de estar escrutando Cervantes al mirador en una infinita piedad o en un inefable desdén. Y desdén y piedad es en su obra y en su vida Miguel de Cervantes».

Hemos llegado al final. Se dijeron cosas tan ampulosas y también tan honradas y sinceras en torno a este tema, que es difícil resistirse a terminar con algunas de las palabras más sensatas que sobre la cuestión se han escrito. Así se expresaba Julio Puyol al final de su opúsculo: «Pasará el tiempo; con él, pasaremos también los que hemos intervenido en la discusión, y dentro de unos cuantos años, cuando hayan dejado de ser un factor principal las razones de amor propio, que llevan a veces a sostener, contra viento y marea, la palabra que se soltó o las ligerezas cometidas, podrán los que nos sucedan juzgar el caso libres de todo prejuicio».

Sin embargo, este trabajo no estaría acabado si no se completara con el verdadero retrato de Cervantes, el retrato literario que el propio escritor nos legó en el prólogo de sus *Novelas Ejemplares.*

No somos los primeros en hacerlo, y por tanto no nos mueve un prurito de originalidad. Lo que nos mueve es el homenaje a aquellos honrados investigadores como Julio Puyol, Juan Pérez de Guzmán, Juan Givanel o Enrique Lafuente Ferrari, que antepusieron a sus compromisos, llamémoslos *sociales o patrióticos,* su amor por la verdad, el rigor investigador y la honradez profesional. Entre ellos también se encontraba el maestro Azorín, aunque en algún momento su sentido de la fabulación y su amor por el personaje estuvieron a punto de llevarle por caminos equivocados.

> «Este que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva aunque bien proporcionada, y las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes no crecidos, porque no tiene sino seis y esos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos ni grande ni pequeño; la color viva, antes blanca que morena; algo cargado de espaldas, y no muy ligero de pies...».

Los portugueses y el futuro

Eduardo Lourenço

Sólo el pasado está a nuestra disposición. Con él imaginamos el futuro. Pero hay dos maneras de servirse del pasado para construir lo que, por no tener más remedio, llamamos futuro. Una es tener pasado como si no lo tuviésemos. Es la manera de la infancia y de las culturas de puro presente. La primera, por no haber entrado todavía en el «tiempo»; las otras, porque viven en un tiempo de repetición, como el antiguo Egipto y la vieja China. En realidad, todos los pueblos viven, a su manera, en un presente inmemorial, en un simulacro sensible de su imposible eternidad. La otra manera es la de tener esencialmente, o a modo de fijación hipnótica, *sólo* pasado, es decir, *ser* simbólica y apasionadamente pasado. Esto sólo le está permitido, sólo le es posible, a quien, ya se trate de una cultura o de un destino individual, tuvo un presente que a los ojos de otro, o a título de memoria, fue un acontecimiento arquetípico, un momento glorioso a partir del cual se ordena y jerarquiza, en relación a lo que haya venido antes y venga después, la lectura de la Historia. Poco importa que ésta se comprenda a sí misma como universal –como lo fue la del Imperio Romano– o como particular y mítica, a la manera azteca. Estas dos «historias» no existieron en función de ningún Futuro. Sus futuros eran simplemente el presente prolongado, y éste sólo tenía espesura y consistencia por asumir con naturalidad un pasado de esplendor efectivo o mítico. Tras la destrucción de Cartago, Roma no tendrá ya enemigos. O, al menos, enemigos capaces de robarle el presente, incluso cuando éste se convirtió en un largo crepúsculo. Como Inglaterra no los tuvo después de que Waterloo le asegurase un presente imperial de casi siglo y medio. Y con él, una forma dinámica de incorporar a ese presente un Futuro que no fue, o no es, más que el fantasma de un pasado realmente asumido y consumido con la evidencia del presente, aunque sin su fugacidad.

En este fin de milenio –al menos para nosotros, occidentales– el pensamiento de un Futuro o, más modestamente, su imaginación, pues sólo de ese modo nos es dado lo que no existe ni existirá jamás, es una función de los *pasados*, ninguno idéntico, a partir de cuya muerte o metamorfosis anticipamos o inventamos la figura específica del Futuro. Sólo desde una perspectiva abstracta o sin una apropiación vivida, por cada cultura o por cada

destino personal, tiene sentido la idea de un Futuro para la Humanidad. Habrá Futuros. Ya los hay, pues por razones diversas el cálculo, la esperanza, el sueño, la utopía, que son la substancia ya incorporada en nuestro presente, cohabitan con nosotros y guían todos nuestros pasos y pensamientos. Pero, a la par, cohabitan y nos guían de diversas formas, por ser diversos y felizmente irreductibles, «los pasados» de los que ellos son la lógica, aunque también la imprevisible y ficcionada, configuración. Es difícil llamar Futuro al porvenir de quien no tuvo realmente pasado. Ése es el caso de algunas culturas sin Historia entendida ésta como memoria a la que se está permanentemente acudiendo –y sin tecnología, que no es más que una botella de coca-cola caída del cielo, como en la conocida película sudafricana *Los dioses deben de andar locos.* Según este orden, la aparente mundialización, la del *hamburguer-connection,* es puramente ilusoria. Tal vez se pueda inventar el pasado que no se tuvo, ni como individuo ni como pueblo, y, sobre todo, tal vez se pueda construir un presente que será más tarde un fabuloso e inspirador pasado, pero esa ficción no consuela ni enraíza a nadie en sí mismo, como la de quienes «traen el pasado robado en el bolsillo». No tener pasado le retira anticipadamente al Futuro su peso de sorpresa, e incluso toda su significación.

Con el fin –o la misteriosa evanescencia– de Europa como «civilización de historiadores», según la célebre imagen de Lucien Febvre, la presencia del pasado en nuestro presente sufrió una mutación profunda. Y con ella el modo de relacionarnos con el Futuro. Aquel «pasado» constitutivo de nuestra manera de ser europeos –existencia en tres dimensiones, vividas al mismo tiempo como distintas y coexistentes, de perfil agustiniano– no tiene hoy el mismo papel que tuvo en el siglo pasado. Se volvió múltiple y abstracto. Es materia y horizonte del *métier d'historien,* no memoria o memorias vividas, ni siquiera bajo la forma mítica. Si, como deseaba Nietzsche, el pasado ha dejado de convertirnos en cadáveres, también ha dejado de alumbrarnos para sublimar el presente. Trastocó, sobre todo, la convicción europea de que nuestro pasado –ejemplar por excelencia– era el pasado del mundo o de un mundo –el único– que quería saber y sabía de dónde venía, dónde estaba y adónde iba. Para el Futuro, precisamente. Para el futuro de Europa y, con él, para el del resto del mundo. Era esta la historia que contábamos en familia y que de súbito perdió su credibilidad. El pasado es sólo *nuestro* pasado, y el Futuro, si lo hay, será de todos y de nadie. Pero siempre según lo que cada pueblo o cultura haya vivido y no vivido como pasado. Y de la manera como lo haya vivido.

Todos los pueblos y culturas son una multiplicidad de «tiempos». Son ellos los que condicionan la relación con el Futuro. Ni aquéllos que no tuvieron lo que ellos mismos consideran su pasado, es decir, una vida y un

destino particulares sedimentados en la memoria y anclados en la duración, ni aquéllos que desde su aparición en la Historia ya eran *antipasado,* como América, han problematizado su relación con el Futuro. Los primeros, en puridad, no tienen realmente *presente.* Los segundos están ya en el futuro, son sólo Futuro. Naturalmente, la evocación de esta tribu futurante le viene como anillo al dedo a Estados Unidos. Sólo ellos fabrican realmente ese futuro que el planeta entero, salvo Japón y algunos polos de invención, consume como presente e incluso como pasado. Sobre todo, y en eso nadie le hace sombra, reciclan su joven pasado de nación emigrante en epopeya futurista. Quitando Estados Unidos, en todos los rincones del mundo millones de hombres viven su relación con el tiempo, por puro mimetismo, en esa dimensión en que el pasado dejó de ser recuerdo y el presente apenas se distingue de la pura virtualidad.

Como destino colectivo y como cultura, sólo Estados Unidos vive con naturalidad un presente animado por la opción hegemónica del Futuro y un Futuro –ya sea imaginado como paradisíaco o como infernal– despojado de connotaciones racionalistas y utópicas, específicas de la imaginería europea. Esta imaginería se alimenta de nuestra relación inquieta con la temporalidad en general, y más concretamente con la sucesión y la pluralidad de tiempos que desde Homero y la Biblia han ido acumulándose, estructurándose, combatiéndose y rechazándose, en un inextricable volver una y otra vez sobre ellos mismos. Estados Unidos, como pulsión futurante, energía empeñada en rehacer un universo que retrospectivamente sea la lectura de la historia de la humanidad como americana, separa su tiempo propio del nuestro de europeos. Tan profundamente, que es este tiempo europeo el que combaten en ellos mismos, inmersos ya en una guerra de las galaxias cultural de la que nosotros, europeos, no somos más que meros espectadores. Para nosotros, europeos, es para quienes verdaderamente tiene sentido el célebre título de Alvin Toffler *El shock del futuro.* Estados Unidos ya es, y lo será cada vez más, ese choque que no viene tan sólo del futuro, sino que lo integra en su presente, desde que despegó, así que puso el pie en la Luna, del tiempo humano retrasado, sobre sí mismo del resto de la Humanidad.

Estados Unidos aquí es, naturalmente, y en primer lugar, el país de Lincoln y de Edison, pero también el inmenso archipiélago de saber y voluntad de estar en el futuro, anticipándolo, constituido por todos los puntos del continente inventivo e imaginativo en que el deseo de Futuro y su emergencia no son vividos pasivamente. Así como Pessoa pensaba que había Platones y Homeros en las máquinas reales o futuristas, por donde pasaba nuestra alma moderna en busca de un nuevo Dios, en esos puntos luminosos, ya estén en Corea, en África del Sur, en Brasil o en Portugal, el tiempo americano, en lo que tiene de específico, nos hace compartir ese Futuro

en el que todo se transfigura o se inventa, hasta el pasado de quien no lo tuvo con tanta complacencia como nosotros. Es significativo que Estados Unidos, en su expresión mitológica, viva por anticipación ficcionada y, preferentemente, en un Futuro de escenarios esplendorosos o terroríficos que hoy en día son el alimento no sólo de las imaginaciones infantiles de todo el mundo, sino también de las imaginaciones humanas infantilizadas. Para habitar con tanta naturalidad el Futuro es preciso no haber tenido realmente un pasado utópico, como el de las viejas civilizaciones o culturas, donde el presente se reposa un poco de su exceso de pasado.

De cualquier forma, no se piense que el pasado no tenido como historia de familia –incluso reciente–, o el misterioso pasado común como seres humanos, o el de las criaturas extinguidas que nos precedieron, no le hace falta a la imaginería americana inmersa en el futuro. De su pasado próximo han exhumado y exhuman sin cansarse la gesta del Oeste, vendiéndosela al mundo entero. Su generosidad –o recóndito sentimiento de culpabilidad– les lleva incluso a resucitar a las víctimas de esa gesta, al punto de querer pasar ahora por aquellos indios masacrados que fueron la cara humana de un continente para el que Occidente no llevaba nombre alguno. Indios sí, pero con el blanco semblante de Kevin Costner. Por allá no paran de descubrir Aquiles y Héctores, precisamente en el momento en que Europa se despide de todo, no sólo de los clásicos héroes homéricos, sino también de los Horacios y Curiacios, o de los más próximos Cides, Corteses, Albuquerques, Condés, reducidos a héroes provinciales. Para nuestro consuelo, los héroes reales de la mitología europea son literatura, criaturas sin muerte posible, hijos de Shakespeare, de Cervantes, de Dickens, de Flaubert, de Tolstoi o de Dostoievski, o iconos literarios donde texto y autor se confunden, como Byron, Rimbaud, Kafka, Artaud o Pessoa. ¿Todavía siguen teniendo ellos poder para darnos otro Futuro, en un tiempo que no sea esencialmente el del conocimiento objetivo del mundo y su manipulación sin fin, a un tiempo real y virtual, como ocurre en el mundo imaginario americano en vías de convertirse en universal?

Si ésta es una interrogación para los europeos en general, que, tras haberse retirado de las orlas imperiales donde se imaginaban instalados por derecho divino, regresaron más o menos gloriosamente a los «viejos balcones» evocados en el *Bateau Ivre,* aun más sentido tiene para ese navío-nación al que llamamos Portugal. Ningún barco europeo está más cargado de pasado que el nuestro. Tal vez por haber sido el primero en soltar amarras del muelle europeo y el último en regresar. Hay naciones en Europa, ya sean pequeñas o grandes, con un pasado tan largo y tanto o más «glorioso» que el nuestro. Holanda, Inglaterra, Francia, con su genio en la continuidad y en la ruptura, Alemania, que son varios pasados, las múltiples

Españas, Italia, cuna de todo, con tal exceso de pasado que raramente ha traído a su presente esa unidad que el mero instinto de supervivencia impondría. Pero ninguna de esas naciones –mejor sería decir culturas-naciones– convive con su pasado como lo hace la nuestra. Simbólicamente, ningún pueblo vive en el pasado –en particular en ése al que le debemos nuestro perfil singular– del modo como lo hace Portugal. Estamos a punto de acabar este milenio, que es casi tanto como el tiempo de nuestra vida de nación autónoma, y vamos a entrar en el próximo regresando a ese Pasado, reanimándolo a bordo de la misma nao de la India y sobre los mismos mares que tuvimos que cruzar para llegar allí.

La forma de nuestras fiestas, postreramente imperiales, será la más futurista y futurante que este país del siglo XX que somos, atento a todo y empeñado en mostrar que está en el presente y en sus más exigentes desafíos, nos consentirá. Pero su contenido, no sólo porque celebramos episodios míticos del pasado, nuestro y de Occidente, sino por motivos más fuertes, será una cita con todos nuestros fantasmas y su sublimación. Bajo esta forma, sobre todo, es como nos gusta más el pasado. Un pasado vivido fundamentalmente como justificación transcendente del presente y fianza para el futuro. Sin contar con un momento apasionadamente crítico a la hora de leer nuestro pasado –el que va desde Garret a Herculano y desde Oliveira Martins a Eça de Queiroz–, en los tiempos modernos, tiempos de relativo debilitamiento político dentro del contexto europeo o mundial, hemos vivido nuestra relación con el pasado siempre así. Sólo excepcionalmente lo habitamos, a diferencia de ingleses y holandeses, que lo habitan gloriándose abiertamente del arcaísmo o del anacronismo de sus presentes, inmersos con toda tranquilidad en el pasado. Nosotros, y aquí no hay metáfora ni figura retórica, o estamos realmente en el pasado, de tal modo que revivirlo folclóricamente sería un pleonasmo, o nos servimos de él tan sólo para engalanar, por intermitencia, un día a día que se basta a sí mismo. Sólo muerto o mitificado el pasado goza de nuestra complacencia. A tal extremo que resulta legítimo cuestionarse si alguna vez existió con la realidad y los colores que le atribuimos, a no ser en esta memoria nuestra roída y hagiográfica. En un presente tan ocupado consigo mismo, y hoy día en un permanente estado de obsolescencia, como el de todos los pueblos, esta manera nuestra de tener pasado como si no lo tuviésemos, o teniéndolo para exultar oníricamente con él, es un serio obstáculo para concebir un Futuro donde lo mejor y más específico de cuanto soñamos sea realmente producto de las exigencias y los imperativos de nuestro singular presente, como así debe ser toda pulsión futurante.

Llevar para el Futuro nuestro pasado, más mitificado que transfigurado, concebirlo como espacio y vida donde nuestro ex-pasado, incluso el que ha

dejado en la memoria universal una huella indeleble, es tan sólo la máscara dorada de nuestra impotencia presente, no es la mejor manera de ir y tener realmente un Futuro. En verdad, ni se va ni se tiene, en sentido propio, Futuro. El Futuro, como el sol que esperamos para ver lo que nos cerca, es el tiempo hecho únicamente de esperanza, sueño y utopía de donde todo viene y en función del cual caminamos hacia alguna «especie de puerto». El Futuro también es, y de un modo radical, lo que nos sorprende y, sorprendiéndonos, nos ciega con la evidencia de que el Pasado no garantiza nada. En una civilización y en una cultura tomadas por el vértigo en todos los dominios, aunque la expresión resulte difícil de ser pensada, lo que pretendemos o nos pretende como Futuro sorprende todavía más. De ahí, tal vez, la tentación recurrente de buscar en el pasado una suerte de seguro simbólico contra esta inestabilidad ontológica. Un pueblo como el nuestro, con una vivencia rural milenaria, con un tiempo real y simbólico recurrente, como el de las estaciones, sólo podía ser sorprendido por el Futuro con accidentes naturales ya incluidos en su órbita, o con catástrofes, tomadas inmediatamente como castigo o aviso de Dios. Pero ni siquiera ésos nos robaban el Futuro, horizonte y fuente donde se inscribía nuestra existencia. El futuro no podía, y menos a los pobres, suscitar esa ansiedad incurable que la vida moderna, como expresión y alegoría de la Fortuna –en todos sus sentidos– trae consigo. El futuro estaba en manos de Dios, y no hacía falta más.

Pensándolo bien, un pueblo como el portugués sólo en raras ocasiones ha problematizado de manera colectiva su relación con el Tiempo. Una problematización importada, por así decirlo. Fue en la órbita de la ciencia donde esa problematización surgió, y nosotros, casi por definición, estábamos excluidos o sólo tangencialmente incluidos en ella hasta hace un siglo. Es un dato sintomático que, a la vez que el primer sputnik emitía desde el cielo su mítico «bip-bip», un sabio portugués declarase que tal proeza no pasaba de mera propaganda. Desde el orden más trivial del «futuro», es decir, de lo que es natural o lógico esperar de las posibilidades del presente, la cuestión o no tenía razón de ser o era resuelta «a la portuguesa», pragmáticamente, yendo al encuentro de algún futuro que no estaba en el tiempo, sino en el espacio. El futuro de Portugal ha sido, desde muy temprano, lo que está fuera, la distancia, nuestra o ajena. Ha sido la India, Brasil, África, y recientemente, en varios sentidos, Europa. Ésta es la primera vez que Portugal y los portugueses tienen que desempeñar, concebir, inventar y darse un futuro a partir de sí mismos; sin embargo, están tan habituados a tener un Futuro como dádiva de la Providencia –aunque pagado tantas veces con sudor y lágrimas– que, sin querer, han hecho todo lo posible para no encarar de frente esta idea tan sencilla: no tendrán un Futuro si ellos

mismos no lo inventan. Aquí, en el lugar en que estamos, y no derivando imaginariamente a lo largo del Atlántico para escapar a la confrontación histórica, difícil, con los otros, en Europa o en el mundo. O, entonces, embarcándonos, por nostalgia, en sueños con Brasiles o Áfricas que ya tienen con qué entretenerse respondiendo por su cuenta al famoso «desafío del Futuro». Dependiendo de lo que somos como presente, tendremos, o no, ese Futuro compartido y nuestro al mismo tiempo. Compartido con los que, para nosotros, ya están en el Futuro, y nuestro porque en él resuena «el tiempo portugués», ese que somos y nadie puede ser por nosotros.

De cierta forma, nuestro viaje hacia el futuro es simple. Como pueblo al margen de Europa y de su centro descentrado, ya hemos estado en el Futuro.

Nunca un barco tan pequeño metió a bordo tanto tiempo ya futuro. Navegaba entonces en el corazón de una Historia inaugurada por nuestra deriva. Fuimos Futuro y, por haberlo sido, continuamos siéndolo. Pero es ese exceso de tiempo, simbólicamente tiempo inmemorial, como lo inscribieron Camoens, Pascoaes y Pessoa en sus poemas, de formas diversas y convergentes, lo que, paradójicamente, nos paraliza y parece que nos roba un futuro como el de antaño, precoz e incandescente. No es una tragedia que nuestra cultura, como el «Mostrengo» del *Mensaje* [de Pessoa], continúe girando en torno a esa especie de triángulo de las Bermudas de nuestra alma. No pudimos hacer otra cosa y dejamos a mucha gente en ese piélago inagotable que atravesamos buscando el futuro que necesitábamos para convencernos de que existíamos. La tragedia o la comedia –qué inconsciente ese reflejo de pobres con que volvemos sobre nosotros mismos sin cesar– es que el único futuro realmente nuestro, por ser el eterno presente que tuvimos, sólo es evocado, reencontrado, en ocasiones festivas, como quien visita el palacio de la Bella Durmiente. Lo exploramos, nos acordamos de él para tapar los agujeros y el pánico del presente y, sobre todo, para evitar confrontarnos con un Futuro en el que no navegamos solos, sino en compañía: la humanidad entera.

Imaginamos que Enrique el Navegante, Vasco de Gama, Pedro Álvares Cabral y los otros Cabrales, Bartolomeu Dias y, a otro nivel, los Luis de Camoens, los Antonios Vieiras, los Alexandres Herculanos ya han pagado por nosotros ese viaje en otra especie de Futuro, el que transfigura el presente desorbitado que nos cayó en suerte. No es del todo ficticia esa suposición. Sin ellos no seríamos el país que somos y tampoco tendríamos ese pasado en el que nos refugiamos como si fuese el Paraíso. Por eso, no podemos abordar la orilla del Futuro sin llevarlos como compañía. O que los acompañemos nosotros, pero no como muertos vivos, como los que viera Ulises cuando bajó a los Infiernos. Para que tengamos futuro, nuestra mirada sobre el pasado no puede ser como la de Lot, que convertía a sus

familiares en estatuas de sal. Tenemos que saber y sentir que el viaje por nuestro pasado apenas ha comenzado. Y que el futuro de ese pasado nos lo han confiado a nosotros. El verdadero tiempo de los hombres es un eterno presente, quintaesencia de todos los presentes en que la humanidad se ha transcendido a sí misma y ha impuesto al futuro su peso y su figura.

En su famoso libro, *El shock del futuro,* Alvin Toffler equipara ese choque no a una entrada maravillosa en ese tiempo próximo y aún sin rostro, como se podría esperar de un estadounidense, sino a un «traumatismo». Además de todas las razones posibles y del diagnóstico medio apocalíptico, por tantos motivos conforme con la realidad de nuestro presente, y por ello inverosímil, no se puede ignorar que la descripción de ese impacto traumático quizá tenga algo que ver con el hecho de que sea imaginado por un hombre y una cultura *sin pasado.* O con muchos pasados, pero ninguno de ellos como los de Europa, Asia o alguna de sus viejas naciones o culturas, detentadoras de un tiempo de larga duración, o sea, de un lastre de «eternidad» que sostiene y ampara a su presente. La verdad es que, desde hace medio siglo, todos nos hemos vuelto un poco americanos. Pero nos separa de ellos, y de su discurso exultante o amedrentado sobre el futuro, esta carga de pasado, indisoluble de lo que somos y queremos ser. Muchas veces ese exceso de pasado ha sido descrito y previsto como una auténtica enfermedad. Tal vez no lo sea tanto ahora como lo pareció entonces. Lo que es, o llamamos, encuentro con el Futuro, marcha hacia el Futuro, también es, simultánea y esencialmente, curiosidad y búsqueda del Origen. Sólo quien tiene pasado vive estos dos viajes al mismo tiempo, como en la película de Stanley Kubrick, *2001. Una odisea del espacio.*

Portugal tiene esa especie de pasado, como lo tiene también el navío-Europa, con el que vamos abordando en los albores de un nuevo milenio las orillas de un nuevo tiempo, donde nos reconocemos tal y como somos y, a la vez, como diferentes, pues otra es también la travesía. Pero para ello tendrá que revivir ese pasado como memoria activa, siempre revisitada o incluso inventada. El pasado también se inventa. El nuestro y el de los demás. Una de las funciones del presente es que no se vive esperando que el Futuro nos caiga del cielo, conquistado e imaginado por otros. De todas formas, no podemos fallar en el Futuro, donde más o menos americanamente ya estamos; sin embargo, fallaremos en él como Futuro nuestro, si no llevamos a su encuentro y no inscribimos en su órbita imaginaria esa especie de voluntad de existir, de tener un destino, una misión singular, por ser también la de todo Occidente. Como ya lo fue la nuestra cuando éramos la imagen anticipada de todos los futuros. ¿Anacronismo? Vale, pero futurante.

Traducción: J. León Acosta

Jean Racine, barroco a su pesar

Blas Matamoro

1

El siglo XVII francés sirve de escenario a una de las «revoluciones sordas» de la modernidad. La antigua nobleza de espada y señorío territorial se ve desplazada de los puestos del Estado, con el apoyo de la corona absolutista, por una nueva aristocracia togada: técnicos, intelectuales (el término es anacrónico, en rigor se trataba de *clercs*, como se los denomina en su lengua), profesionales, leguleyos, gestores, normalmente salidos de lo que hay llamaríamos burguesía. Sin precisión técnica y, según desde donde se profiera la palabra, tampoco en sentido peyorativo, *bourgeois*, eventualmente *grand bourgeois*, designa a estos plebeyos con poder, que suelen ennoblecerse. En este caso, cuando el rango es reciente, se habla, con cierta sorna, de *robins*.

Por lo que concierne a las letras, a partir del gobierno de Colbert, se puede advertir que los llamados, en general, poetas, ya no viven del mecenazgo de los grandes títulos ni de la caridad, sino que empiezan a ser tratados como funcionarios laicos de la monarquía. En 1663, el citado ministro funda la Pequeña Academia, cuya ocupación es escribir, en términos de grandeza y gloria nacional, la historia del reinado de Luis XIV. Al año siguiente, el mismo Colbert consigue que lo nombren Superintendente de Obras Públicas (alga así como un actual Ministro de Bellas Artes). Racine recibe por esas fechas, y nada casualmente, una pensión vitalicia.

Las letras son, si se quiere, estatalizadas y nacionalizadas, lo cual significa autonomía respecto a la Iglesia y la nobilidad. Racine aprovechará durante un tiempo de esta autonomía, rasgo moderno si los hay, para poner también al arte (al menos, a su arte teatral), en una distancia autónoma de la moral. Sus tragedias narran conflictos morales, pero no los resuelven en tanto tragedias. La moral queda fuera de la escena, en el patio de butacas, en la intimidad doméstica del espectador.

Su biografía –escasa en datos privados, abundante en noticias curriculares– ejemplifica bien este proceso. Nació en un medio de ínfimos funcionarios provinciales, y quedó huérfano de padre y madre desde muy pequeño. Lo educaron en el monasterio de Port-Royal, donde había profesado

una tía suya. De hecho, no conoció a sus padres y fue tratado como un expósito, pues la familia natural apenas lo recibió, mirándolo siempre con desprecio. Aunque la dichosa tía vio con malos ojos su vocación teatrera, recibió una educación de niño mimado, casi aristocrática.

El muchacho percibió desde siempre su destino excepcional y se dedicó a seducir a personajes influyentes. Los colegas lo discutieron durante mucho tiempo; la corte y el público lo aplaudieron desde el primer momento. En 1673 ingresó en la Academia, donde los gerifaltes y clérigos lo vieron como un joven comediante plebeyo y advenedizo. En el libro de actas de la docta casa ni siquiera consta su discurso de ingreso. Basta leer los prefacios de sus obras para advertir que él acusó el impacto y lo devolvió, apoyado en mayores influencias y en el éxito de su tarea.

Los años jugaron en su favor. Muerto Molière y declinante Corneille en el gusto de la gente, quedó solo, en primera fila ante las candilejas. Los críticos se sumaron tardíamente al aplauso y lo canonizaron como el gran trágico nacional. Fue incesantemente representado, editado, traducido, recibido en los escenarios extranjeros. Su destino estaba escrito en su apellido: arraigar.

No le faltaron insidias. La Voisin, famosa envenenadora, lo acusó de emponzoñar y robar a la actriz Duparc, que era su amante y tal vez haya muerto intentando abortar un hijo suyo. Pero él corrigió una juventud adornada con amoríos de teatro (ejemplo máximo: la Champmeslé, protagonista de sus textos) casándose en 1677 con Catherine de Romanet, una próspera heredera que no leyó nunca sus escritos y le dio siete hijos, que hicieron diversa carrera: varias monjas, una niña casada, un diplomático, Louis que escribió su hagiográfica biografía. Vivieron con cierto lujo. A veces, con noble apartamento en Versalles. Tuvieron tierras, vendieron trigo a buen precio, cobraron rentas agrícolas e intereses de préstamos dinerarios.

Algunos nobles de antiguo linaje siguieron mirándolo con desprecio. Le achacaban ser vulgar, tener *style bourgeois* en vez del *mode poli* de los buenos tiempos. Ya entonces lo burgués comenzó a connotar horterismo filisteo, mal gusto, y así es hasta la fecha, y no sólo por parte de los buenos apellidos. La corte era un mundo cerrado, sin espacio exterior, despectivo de todo lo que excediera a sus costumbres, su firme código de buenas maneras, su etiqueta segura y su escasa ilustración. Precisamente era la ilustración la baza principal del plebeyo que pretendía vestirse con toga.

La historia de Racine es, pues, la de un huérfano que debe construirse una instancia paterna. Su instrumento fue su obra y su ayuda trascendente, la Gracia. Su devoción final se dirigió a Dios como padre provisor que acude a satisfacer puntualmente las necesidades del niño abandonado. Tanto así que se despidió del teatro con estos precisos versos:

Apprenez, roi des Juifs, et n'oubliez jamais
que les rois dans le ciel ont un juge sévère,
l'innocence un vengeur et l'orphelin un père.

Vale la pena detenerse un poco en esa obra final, *Athalie.* Es la historia de una mala madre, que expone a su hijo para evitar que herede la corona y quedarse ella en el trono. En un sueño profético ve a su propia madre destrozada por los perros y a un niño revestido de sacerdote que la amenaza de muerte. En la vigilia, el hijo, dotado de influyentes padres adoptivos, cumple el vaticinio y expulsa a la usurpadora, que responde al Dios falso (Baal) en nombre del Dios verdadero (Jehová). La expulsa, seguramente, hasta las dentelladas de una jauría, porque así de cumplidora es la despiadada musa raciniana. Ese niño abandonado que llega a rey es el Agraciado, el Elegido, y no hay truco humano que impida su arribo al trono señalado por la divina decisión. *Hélas! un fils n'a rien qui ne soit à son père* concluye el victorioso escogido, invocando a ese padre o Padre que no ha conocido y que reina, oculto, en los recovecos de la historia.

En su vida pública, los escalones recorridos por Racine fueron progresivos y, desde luego, acertados. Tuvo mal comienzo. Aspirar a escritor y no contar con profesión ni vocación eclesiástica (*item* más: como buen alumno de Port-Royal, detestaba a los jesuitas) ni *naissance,* o sea sangre azul, parecía disparatado. Eligió el teatro, sabiendo que los griegos llamaban hipócrita al actor, al disimulador. Se enmascaró, como buen ejemplar barroco, y enfiló astutamente sus pasos.

Tuvo protectores decisivos: el duque de Chevreuse (que lo empleó de mayordomo), Saint-Aignan (un noble con veleidades literarias), la Montespan (amante del rey), la Maintenon (*idem,* su esposa secreta, de joven pavera en el campo). Fue beneficiado como prior, pensionado, tesorero real, historiador oficial junto con Boileau desde 1677. Tuvo privanza con el Rey Sol: lo siguió en sus campañas como cronista, gentilhombre ordinario de cámara, secretario, lector y buen conversador de las tertulias informales que organizaba la Maintenon en los pequeños apartamentos, una vez despachados los ministros. Consiguió la nobleza y puso su emblema entre las armas de Francia.

Pero el arte es ambiguo. Los reyes de su teatro no siempre resultan objeto de admiración moral. Secuestran a la mujer preferida y la amenazan de muerte si no accede a sus deseos o, viceversa, al querido si la monarca es una sultana; desoyen los buenos consejos de sus madres, no hacen caso de sus maestros de moral, obedecen a sus aduladores que los inclinan a una eficacia despiadada, abusan de sus poderes sin someterlos a la ley, pasan del despotismo benevolente a la tiranía. Por eso desatan la tragedia. Si

cumplen con la ley de la renuncia y la piedad (Tito en *Bérénice)* convierten el proyecto trágico en comedia sentimental. Acaso podemos pensar que el sultán Amurate y el rey Teseo, si estuvieran presentes, pondrían orden en palacio, pero se alejan de la escena y las locas pasiones lo pueden todo.

Hay dos casos de especial complejidad en que el rey evita la pendiente trágica y «pone las cosas en su sitio». Uno es Mitrídates, en la obra homónima, la cual tiene dos sectores, pertenecientes a sus dos hijos, Farnaces y Jífares. El embrollo es fenomenal: ambos hermanitos dan por muerto al padre, aman a la amada del rey (Monima), el primero es fiel al padre y el segundo lo traiciona, aliándose con el enemigo romano. Mitrídates, padre derrotado, gobierna la tragedia del hijo traidor y la comedia del hijo fiel, a quien acaba dando la mano de Monima, que ama a Farnaces, y lo bien que hace porque el príncipe es más joven y el porvenir parece sonreírle.

Otro es Agamenón en *Iphigénie.* Como sabemos, debe sacrificar a su hija Ifigenia porque así lo manda el oráculo. La ley de la ciudad choca con la ley del corazón (la que pretende erigir en norma lo que el sentimiento señala en lo inmediato): Clitemnestra, esposa de Agamenón, se apiada de la hija y reacciona contra la condena. Agamenón decide en favor de la vida y contra el designio divino. Un truco de almendruco evita la tragedia: el oráculo nombró en realidad a otra Ifigenia, el malentendido se aclara y todos quedan contentos.

Sintetizando: hay tragedia en Racine si estamos en un contexto fatalista pagano, donde entran en colisión dos legalidades igualmente legítimas y falta una instancia tercera que decide o concilie. En este sentido, Racine reconvierte la fatalidad clásica, que utiliza al sujeto humano como escenario amoral del enfrentamiento entre dioses, y la moderniza, trasladando lo fatal al inconsciente, a la otredad que surge, de pronto, de la hondura del mismo sujeto. El barroco –volveré sobre él– inaugura, de tal forma, la psicología moderna y reformula, en consecuencia, la moral del sujeto, que se escinde y se dispersa en el juego pasional.

Si, por el contrario, existe una ley reconocible y el poderoso se aviene a cumplirla, no hay tragedia y el sujeto recobra su unidad y responde de sus actos. Tito y Antínoo renuncian a Berenice, que no tiene más remedio que renunciar a los dos (podrían haberse alineado de a tres, pero esto sólo ocurría en Palacio) y todos quedan tristes y satisfechos. Mitrídates renuncia a Monima y ocurre lo mismo. Agamenón es premiado por su buena conducta paterna con un error informativo del oráculo.

Lo que conviene subrayar es que no siempre el rey está en su papel de tal o, por mejor decir, su identidad es un papel en el teatro del mundo, en el cual la pasión viene a conmover las identidades y a desenmascarar su

carácter ficticio, convenido. Por algo Racine escoge el teatro, metonimia barroca del universo moral y social. Sus personajes no tienen nada de intrínseco: o perecen destrozados por la fatalidad ejemplar de la pasión, o son enaltecidos por la Gracia, que los pone donde deben querer estar. En ambos casos, la realidad de sus identidades está fuera de ellos, en el abismo del impulso o en el cielo de la Providencia.

2

En una ojeada rápida que se quede en lo explícito, Racine aparece como un paladín neoclásico. En sus textos teóricos defiende el buen sentido, la naturalidad de la expresión, la sencillez de la acción, en contra de lo maravilloso y extraordinario, que conduce a la incoherencia. Sin mencionarlo, se refiere a Corneille, esa figura paterna con la cual debe chocar para erigirse en heredero del reino, o sea del teatro nacional francés. Como ejemplo propone a su propia Fedra, una mujer que no es buena ni mala, una heroína mediocre, que nada tiene de peculiar. Racine, a través de una lectura afrancesada de Eurípides, invoca la gran referencia, la indiscutible: Aristóteles, abuelo del moderno clasicismo. Pero otra cosa es lo que sucede en sus tragedias, que pertenecen al mundo barroco y lo aproximan a quien, por tradición (de Goethe a Sainte-Beuve, pasando por Stendhal) personifica al antagonista optativo: Shakespeare.

La vocación teatral de Racine es una elección barroca, ya que opta por el arte barroco por antonomasia, el teatro, y por una calidad especialmente ambigua –de nuevo: barroca– del teatro en la sociedad de su tiempo. Excomulgado por inmoral, el teatro es, sin embargo, la diversión favorita de la corte, donde desde el rey a los grandes títulos, todos concurren a representaciones teatrales y, con frecuencia, desde varias generaciones, actúan, cantan y cabalgan en ellas, sin tener a menos asumir una profesión innoble como la de comediante.

La corte participa de la vida farandulera y dignifica el trabajo de los cómicos, alguno de los cuales, como Floridor, pleitea para que se reconozca su alcurnia. La profesión teatral es convertida en un arte mayúsculo con la fundación de la Academia Real de Música y Danza. Molière, genial cómico de la legua, estrena en Palacio. Bien es cierto que esta corte francesa ha institucionalizado el escándalo, situando a las queridas del rey y al *mignon* de su hermano en una posición oficial. En su momento, se legislará sobre la nobleza de los hijos bastardos. Es decir: los linajes pasan a ser disfraces convencionales. ¿No insinúa Voltaire que el Rey Sol era vástago del cardenal Mazarino?

Racine no se niega a participar en el nacimiento de un género teatral típicamente barroco, la ópera, llevada a Francia por el florentino Lulli (afrancesado como Lully), con quien compone *L'ldylle sur la Paix* (1683), desplazando a Quinault, libretista oficial. También puede considerarse una semiópera *Esther*, pares tiene partes cantadas con música de Moreau.

Desde luego, estamos en el barroco francés, que no es barroco por su elocución, sino por su concepto. No es un barroco culterano sino conceptista, si se admite la clasificación corriente. La pasión violenta es compatible con la expresión elegante, y la crueldad despiadada de sentimientos y decisiones se manifiesta a través de una aristocrática nitidez de la dicción escénica. Todo un *concetto* barroco. También lo es el amor raciniano, reverso del odio: el objeto amoroso es siempre odioso e indeseable. En lugar de la justicia, campea la venganza y el otro desata la guerra compulsiva de las conciencias, como si fuera incompatible con los demás. Exclama Tito: *(...)qu'un aimant sait mal ce qu'il désire!*

La verdad raciniana (la verdad de la pasión) es inverosímil, pues choca con la norma expresa. Su mundo es una estructura barroca en tanto descentrada, carente de una referencia suprema y decisoria que someta el juego pasional, la citada fatalidad del inconsciente. Su tema constante es lo incompatible de la vida privada (el placer y la dicha) y la vida pública (el deber y la desgracia), un conflicto típico del barroco, que denuncia lo impertinente del hombre en el mundo. Por eso sus tragedias son intimistas, ocurren en un espacio sin afuera, porque afuera está el universo que escapa al manejo humano. El obsesivo conflicto entre hermanos que carecen de una referencia paterna, lo ejemplifica de sobra. Desde luego, cuando esta referencia aparece, en forma de padre o de sacerdote que invoca al Dios único, la tragedia no sucede y entramos en el mundo centrado del clasicismo.

De aquí surge el constante autoanálisis de los personajes racinianos, que tanto lo asemejan al mundo de Shakespeare, del que, en cambio, dista mucho en cuanto a retórica y carpintería teatral. Su gente desmenuza sus conflictos morales y psíquicos, a veces con la ayuda del confidente, que es como el otro en quien se reconoce dialécticamente: el otro soy yo.

A pesar de su afición a las unidades clásicas (lugar, acción y tiempo) las tragedias de Racine son «infieles» a las historias en que se basan y esta infidelidad ha sido motivo constante e ingenuo de reproches o justificaciones. Años de acontecimientos se aprietan en pocos momentos de embrollo, de barroco embrollo, y el día único en que pasa la tragedia no es un día cronológico, sino ideal, una jornada en el doble sentido de la palabra: transcurso horario y viaje simbólico hacia la naturaleza de la otredad, la irrup-

ción pasional en el escenario del sujeto único, la persona, la máscara. El placer trágico que sus criaturas experimentan es lo que él denomina «una majestuosa tristeza», ese sentimiento típico del barroco que es la melancolía, el lamento por la perdida unidad armoniosa del yo y el sí mismo. Cuando se ensimisman, los personajes de Racine se escinden. Lo razona agudamente Sainte-Beuve sobre *Phèdre:* «(...) el análisis profundo que hizo de este *virtuoso dolor* de un alma que maldice el mal y se entrega a él (porque...) el dolor es supersticioso.»

En su tiempo se le reprochó ser tierno, en comparación con la monolítica y heroica dureza de los personajes cornelianos. Bien es cierto que *tendre* no era, en el francés del XVII, del todo despectivo, pues significaba algo violento y patético suscitado por un conflicto amoroso. Pero sí que se lo notaba excesivamente novelesco y poco teatral, en tanto la novela, la barroca novela, era el campo de la aventura y el extravío, una herencia anacrónica de la caballería medieval. A él, por el contrario, le enorgullecía que sus espectadores llorasen en sus funciones, que se *enterneciesen,* porque se incluían, barrocamente, en el desarrollo de sus piezas. El clasicismo busca la distancia apolínea y el barroco, la dionisíaca inclusión.

Con cien años de adelanto, Racine diseña el conflicto entre lo bello y lo sublime, que razonarán Burke en su *Investigación filosófica... y* Kant en su *Crítica del juicio.* La manifestación de este mundo moral sórdido y condenado, es bella, se produce en un discurso de seductora prosodia musical, de exactitud elocuente, de ceñida persuasión. Aún más: con extrema formalización, con una formalidad majestuosa que roza lo ceremonial (finalmente, la tragedia tiene una memoria arcaica de rito catártico). En esta encrucijada aparece lo sublime, otra intuición del barroco y un preanuncio del romanticismo, que los alemanes rastrearán en Shakespeare y Calderón.

Lo sublime apunta a lo informe en tanto infinito, a un más allá externo al arte, ajeno a la oposición entre lo bello y lo feo. Es más propio de la naturaleza, de una amoralidad de las pasiones anterior a la ética que enfrenta al sujeto con la ley. Lo sublime se encamina a lo divino y trascendente, donde se disuelve la frontera que controla la distancia entre el sujeto y el objeto y, por lo mismo, la comprensión y el manejo del mundo. Inquieta como lo siniestro, propende a la participación y al gozo, excediendo el placer que proporciona la belleza.

Las obras de Racine refieren un mundo pagano o, cuando apelan al monoteísmo, lo hacen partiendo del Antiguo Testamento. No hay tragedia cristiana y esto nos lleva a la singular relación del escritor con el cristianismo de su época.

3

Educado en Port-Royal (con egregios maestros: Nicole, Le Maître, el patriarca d'Andilly), Racine se alejó del centro jansenista durante su discusión con Desmarets, en la cual no hizo referencias al valor moral de la tragedia como catarsis, sino que vindicó la autonomía moral del arte frente al control de la Iglesia. En los últimos veinte años de su vida, volvió a Port-Royal y cobró fama (disimulada, como siempre en él) de jansenista en la corte. Escribió una inconclusa, póstuma y elogiosa historia del monasterio y se hizo devoto, como todos en Versalles, es decir litúrgico. No obstante, su única obra religiosa son sus bellísimos cánticos, compuestos a pedido. En cambio, tradujo el *Banquete* platónico, también a pedido y con alguna púdica supresión. En su biblioteca abundaban los textos jansenistas. El cristianismo permaneció ajeno a su teatro. Se sabe que murió piadosamente, asumiendo el dolor de una cruel enfermedad, tal vez un tumor hepático.

Su pesimismo moral es de sesgo jansenista, según han señalado los estudiosos como Bénichou y Goldmann. Si Corneille proponía un heroísmo ético sobrehumano consagrado a la gloria mundana, Racine exhibe al hombre como un ser irreductiblemente natural, en tanto apasionado y patético. Si acaso, en el reconocimiento de las pasiones, en la pedagogía de las pasiones, hay un punto de arranque ético. La oposición esencial que anida en sus personajes es el conflicto entre lo que está por encima y por debajo del sujeto, el cielo y el abismo, la gloria de las empresas mundanales y la invulnerable presencia de la pasión individual.

El jansenismo, ante tal panorama, propone una conciliación religiosa, que consiste en el culto íntimo de una angustiosa relación, la que hay entre un Dios infinito y su criatura finita. Es el lugar del amor propio *(l'amour propre:* el amor por sí mismo, el amor de cada quien por Dios y también el amor limpio, puro de toda parcialidad, la caridad absoluta). Por grande, por magno que sea (por magnánimo, si se prefiere) el hombre es siempre pequeño ante la inconmensurable grandeza de Dios y el universo: la ocultación y la ausencia, por un lado, y la manifestación y la presencia, por el otro. El Creador y la Creación. Ambos están fuera del alcance humano.

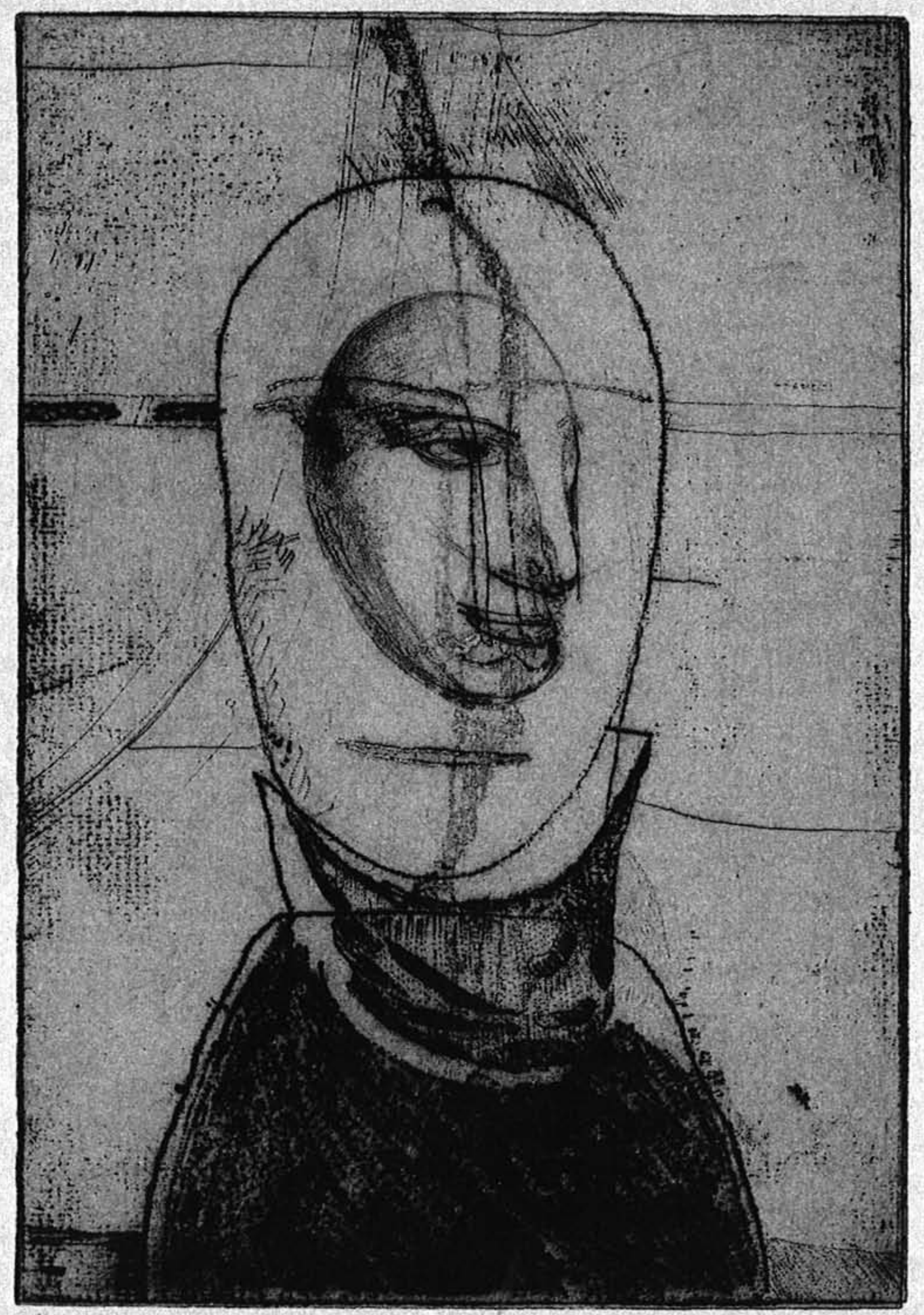
Un cierto fatalismo quietista (y por ello, harto sospechoso para la ortodoxia) alimenta la moral del jansenismo, que conecta, así, por distinto camino, con la fatalidad raciniana. Se trata de la esperanza en la Gracia eficaz que distinguirá al elegido. Una consecuencia paradójica es la autonomía ética que de ello resulta: actuar con independencia de Dios, cuyos designios son inescrutables. Los méritos humanos y las glorias de la autoridad son indiferentes a los ojos de la divinidad. Lo bueno es austero e íntimo, ajeno a los rangos del mundo.

Si se observa en un contexto social, puede pensarse que la gente del común, en busca de posiciones, desdeñe los prestigios externos de la antigua nobleza y reclame el reconocimiento inmanente de sus virtudes, lo que señaló Lucien Febvre respecto al luteranismo en Alemania, y puede trasladarse al jansenismo de personajes como Racine. La virtud es algo oculto y exige el uso de la máscara. Barrocamente, tenemos escasas referencias a la persona de Racine en las muy abundantes memorias y crónicas del barroco, un tiempo muy dado a esta clase de noticias y muy parco en cuanto a la biografía íntima de los sujetos.

En las obras monoteístas de Racine, *Esther y Athalie,* no hay tragedia en sentido estricto (en la época, *tragedia* y *comedia* podían usarse indistintamente para este tipo de obras). Las muchachas hebreas piden al Dios oculto que se manifieste en la Gracia, como si Dios fuera un durmiente que despierta de modo puntual. Asuero se convierte al judaísmo al revelársele el verdadero Dios. Joas es reconocido como rey legítimo al destruirse la artimaña de Atalía. El mismo pueblo hebreo, como depositario de la Revelación, puede considerarse, en conjunto, como el agraciado. Pero nada depende de las acciones humanas, que siempre se mueven por oscuras pasiones. Basta con esperar el decreto providencial y sostener la espera con la fe que la transforma en esperanza. El tragicismo de Racine ha quedado atrás, pero no su fatalismo, que se ha convertido en quietista. El mundo sigue siendo barrocamente ajeno al hombre, finitud atrapada por un universo inconmensurable y un Dios infinitamente lejano, oculto en la manifestación de su propia obra.

Bibliografía

ROLAND BARTHES: *Sur Racine,* Club Français du Livre, Paris, 1960.
PAUL BÉNICHOU: *Morales du grand siècle,* Gallimard, Paris, 1948.
LUCIEN GOLDMANN: *Le dieu caché,* Gallimard, Paris, 1955.
JULES LEMAITRE: *Impressions de théatre,* Société Française d'Imprimerie, Paris, 1901.
EMMANUEL LE ROY LADURIE: *Saint-Simon ou le système de la cour,* Fayard, Paris, 1997.
RAYMOND PICARD: *La carrière de Jean Racine,* Gallimard, Paris, 1961.
JEAN RACINE: *Oeuvres complètes,* ed. Raymond Picard, Gallimard, Paris, 1951.
SAINTE-BEUVE: *Portraits littéraires,* caps. «Racine» y «Reprise de *Bérénice»,* Robert Laffont, Paris, 1993.


P/A 4/5
ALFONSO FRAILE 86

La carretilla alfonsina

Gabriel Zaid

Entre los cuentos y leyendas del folclor industrial, hay la historia del que llevaba materiales en una carretilla, sospechosamente. Una y otra vez, los inspectores revisaban la documentación, y todo estaba en regla; revisaban los materiales, para ver si no escondían otra cosa, y era inútil. El hombre se alejaba sonriendo, como triunfante de una travesura, y los inspectores se quedaban perplejos, derrotados en un juego que no entendían. Tardaron mucho en descubrir que se robaba las carretillas.

Los inspectores de Alfonso Reyes parecen más afortunados, pero no lo son. Una y otra vez han descubierto que sus conocimientos del griego eran limitados, que sus credenciales académicas (una simple licenciatura en derecho) eran del todo insuficientes para los temas que trataba. Que, en muchos casos, manejaba fuentes de segunda mano. Peor aún: que, en tal o cual caso, no hizo más que poner en sus propias palabras materiales ajenos. Para decirlo soezmente: que sus ensayos eran divulgación. ¿Cuál es el campo de su autoridad? Escribe bien, pero de todo. No puede ser. Entra y sale por los dominios universitarios, sin respetar jurisdicciones. Saquea la biblioteca, como si fuera toda suya. Lleva la carretilla con gracia, pero no lleva nada.

Aquí, como en su poesía, hay un problema de expectativas del lector. Si todo poema debe ser intenso y fascinante, los de Reyes decepcionan. Si la prosa no es más que el vehículo expositor de resultados de una investigación académica, sus ensayos aportan poco. Pero el lector que así los vea, se lo merece, por no haber visto la mejor prosa del mundo: un resultado sorprendente que este genial investigador disimuló en la transparencia; un vehículo inesperado que les robó a los dioses, y que vale infinitamente más que los datos acarreados. Datos, por lo general, obsoletos al día siguiente: sin embargo, perennes en la sonrisa de un paseo de lujo.

La investigación artística de la lengua es investigación. De ahí pueden resultar descubrimientos importantes para quienes los sepan apreciar, y hasta para el vulgo. Pero se trata de investigaciones, descubrimientos y divulgaciones invisibles para los inspectores. Un poeta descubrió hace milenios que se pueden intercambiar las palabras usadas para el agua que

corre y las lágrimas. ¿Qué hubo de nuevo en el experimento? Que nunca se había construido una frase como «ríos de lágrimas»; que sí se podía construir, y que decía algo nunca dicho sobre el dolor: que puede sentirse como algo caudaloso. Hay dolores que queman, como ácidos; dolores que pesan como piedras; dolores que sacuden, que asfixian, que envenenan. Pero también hay dolores que brotan caudalosamente y corren como un río. En lo cual hubo un triple descubrimiento: lingüístico (la construcción es válida, aunque nunca se había intentado), literario (una nueva metáfora, bonita y expresiva), psicológico (la taxonomía del dolor se enriquece con otra categoría).

La divulgación, naturalmente, no consistió en explicar a los legos el descubrimiento. Consistió simplemente en aprovecharlo, hasta que se volvió una frase vulgar, o en construir variantes a partir de ese hallazgo; algunas tan alejadas del original que resultaron descubrimientos adicionales. Por ejemplo: el del poeta que se remontó al origen de las lágrimas, le dio vuelta a la metáfora y dijo que los manantiales eran ojos. Esta nueva metáfora se divulgó tanto que fue lexicalizada: llamar ojo de agua a un manantial ya no se considera una creación poética de su autor, sino el nombre de algo, como cualquier otro nombre del vocabulario.

Un ensayo no es un informe de investigaciones realizadas en el laboratorio: es el laboratorio mismo, donde se ensaya la vida en un texto, donde se despliega la imaginación, creatividad, experimentación, sentido crítico, del autor. Ensayar es eso: probar, investigar, nuevas formulaciones habitables por la lectura, nuevas posibilidades de ser leyendo. El equívoco surge cuando el ensayo, en vez de referirse, por ejemplo, a «La melancolía del viajero» (*Calendario*), se refiere a cuestiones que pueden o deben (según el lector estrecho) considerarse académicas. Surge cuando el lector se limita a leer los datos superables, no la prosa insuperable. Así también, el inspector puede indignarse con el actor que hace maravillosamente el papel de malo, en vez de admirarlo. O indignarse con Shakespeare, porque escribió la obra aprovechando un argumento ajeno. O con el pintor que considera suya la copia que hizo en un museo de un cuadro que le interesó, para observarlo y recrearse recreándolo (como Reyes reescribió a su manera y publicó en su Archivo un libro que le interesó). O indignarse con el público que escucha *La Pasión según San Mateo* sin saber alemán, aunque lo importante en esta obra no es lo que dice la letra, sino lo que dice Bach.

Reyes se dio cuenta del problema, y nos ayudó a entenderlo con una metáfora memorable: el ensayo es el centauro de los géneros. Un inspector de centauros difícilmente entenderá el juego, si cree que el centauro es un hombre a caballo; si cree que el caballo es simplemente un medio de trans-

porte. El ensayo es arte y ciencia, pero su ciencia principal no está en el contenido acarreado, sino en la carretilla; no es la del profesor (aunque la aproveche, la ilumine o le abra caminos): su ciencia es la del artista que sabe experimentar, combinar, buscar, imaginar, construir, criticar, lo que quiere decir, antes de saberlo. El saber importante en un ensayo es el logrado al escribirlo: el que no existía antes, aunque el autor tuviera antes muchos otros saberes, propios o ajenos, que le sirvieron para ensayar.

Es posible que el ensayista avance por ambas vías, porque el centauro así lo pide. Que llegue a descubrir no sólo textos inéditos importantes que salen de su ser, su cabeza, sus manos, sino cosas que los especialistas no habían descubierto, y que deberían aprovechar. Desgraciadamente, no pueden hacerlo sin arriesgar su legitimidad. Se supone que, fuera del gremio, no puede haber descubrimientos válidos. Por eso es tan común el escamoteo mezquino de aprovechar, sin reconocer: sería mal visto citar a un ensayista en un trabajo académico. Lo cual es una pequeñez, pero sin importancia literaria; a menos que los ensayistas se dejen intimidar y actúen como si la creación fuese menos importante o menos investigación que el trabajo académico.

Reyes no se dejaba intimidar. A los veintitantos años, escribía reseñas admirables por su prosa, animación y precisión en la *Revista de Filología Española* (recogidas en *Entre libros*): como un filólogo que domina su técnica, en el doble sentido de ser profesional y de escribir muy por encima de su profesión: como verdadero escritor. Lo recordaba en Monterrey, treinta años después («Mi idea de la historia», *Marginalia*, segunda serie): «Me sometí largos años a las disciplinas del documento, desde el buscarlo hasta el publicarlo con todo su aparato crítico. Pero no confundiría yo, sin embargo, esas disciplinas preparatorias con la exégesis y la valoración de la cultura a la que aspiraba. Lo que acontece es que las artimañas eruditas son reducibles a reglas automáticas fáciles de enseñar y que, una vez aprendidas, se aplican con impersonal monotonía. No pasa lo mismo para las artes de la interpretación y la narración, cuya técnica se resuelve en tener talento.» La importancia del distingo y, sobre todo, la jerarquización, salta a la vista en las reseñas de *Entre libros*, que se pueden leer sabrosamente, aunque fueron escritas entre 1912 y 1923. No importa que los libros y conocimientos a los cuales se refieren estén datados. La verdadera novedad, que sigue siendo noticia, como diría Pound (*poetry is news that stays news*), está en la prosa trabajada como poesía. Los datos envejecen, la carretilla no.

Es posible y deseable, como lo muestra Reyes, que el especialista sea mucho más que un especialista: un espíritu ensayante, un escritor de ver-

dad. Ha sucedido con filósofos, historiadores, juristas, médicos. Pero, con el auge de la universidad como centro de formación de tecnócratas, la cultura libre (frente a la cultura asalariada), la cultura de autor (frente a la cultura autorizada por los trámites y el credencialismo), la creación de ideas, metáforas, perspectivas, formas de ver las cosas, parecen nada, frente a la solidez del trabajo académico. La jerarquización correcta es la contraria. El ensayo es tan difícil que los escritores mediocres no deberían ensayar: deberían limitarse al trabajo académico.

Es natural que los especialistas, sobre todo cuando la ciencia necesita grandes presupuestos, estén conscientes de la importancia de las relaciones públicas. Que practiquen dos formas de comunicación social complementarias: las notificaciones de resultados dirigidas formalmente a sus colegas en revistas especializadas y la divulgación para el gran público. Que vean los ensayos como divulgación. Que lleguen a contratar escritores para exponer sus investigaciones. Pero el ensayo es un género literario de creación intelectual, no un servicio informativo de divulgación. La función ancilar (llamada así por Reyes en *El deslinde*) usa la prosa como ancila, sierva, esclava, criada, del material acarreado: como carretilla subordinada al laboratorio del especialista. El ensayo, por el contrario, subordina los datos (especializados o no) al laboratorio de la prosa, al laboratorio del saber que se busca en formulaciones inéditas, al laboratorio del ser que se cuestiona, se critica y se recrea en un texto.

El lector incapaz de recrearse, de reconstituirse, de reorganizarse, en la lectura de un ensayo que realmente ensaya, es un lector empobrecido por la cultura tecnocrática. No sabe que le robaron la carretilla.

Entrevista con Saúl Yurkievich

Alejandro Krawietz y Francisco León

– En una conferencia que pronunció en la Universidad de La Laguna, «La ladera oriental de Octavio Paz», usted aborda el tema, tan sugerente en el ámbito de las últimas estancias culturales de Occidente, de esa mirada otra que Oriente ha procurado. Podría haberlo hecho con Ezca Pound o Severo Sarduy, pero lo cierto es que citó usted, en algún momento, al poeta brasileño Haroldo de Campos, quien también ha sido seducido, en este caso, por la cultura japonesa. ¿Qué diferencias aprecia usted entre la mirada ofrecida por Ladera este *y la ofrecida, por ejemplo, por el cuaderno* Yugen *o cualquier otro período de Haroldo de Campos?*

– Se puede decir que el encuadre del orientalismo en los escritores hispanoamericanos, igual que en el caso de Ezra Pound, está predeterminado por el marco simbolista, y cuando digo simbolista me refiero al movimiento simbolista propiamente dicho, el de la segunda mitad del siglo XIX, tanto en Francia como en Inglaterra. Es una relación ejercida sobre todo por las formas breves de la literatura japonesa, y ello en ligazón con la estética del fragmento que aparece en ese momento. La estética del fragmento, de lo inacabado, intenta captar una conjunción reveladora o iluminativa de la inspiración con la momentaneidad. Captación del instante de apertura. El orientalismo aparece de una manera un tanto turística y superficial en Hispanoamérica. Pienso en la obra de Rubén Darío, con sus chinerías o sus japonerías a la manera de los hermanos Goncourt. Y luego de manera más directa, más interesante y más fecunda en José Juan Tablada, que es diplomático mexicano en el Japón y que siente la fascinación del Oriente y quiere apropiarse, sobre todo, del jaikú. Luego, en Paz hay también una experiencia directa de Oriente, muy profunda, porque se da en él un intento de compenetración integral, asimilando no sólo las formas estéticas sino también los estados espirituales, adentrándose no sólo en el arte y las artes plásticas, sino también en la teosofía. Creo que es Octavio Paz el primero que va a operar una verdadera transferencia de cultura oriental hacia el ámbito de nuestra cultura hispanohablante, tributaria inevitable de Occidente. Creo que el puente lo establece Octavio Paz, de una manera más

completa y más versada, sobre todo en *Ladera este*. *Ladera este* es una encrucijada donde se produce el encuentro y la conciliación, la fusión dinamizadora del lado mallarmeano y el lado dadá o el lado Marcel Duchamp de Octavio Paz con el jaikú y el tanka, de la tradición del poema largo –pienso en *Blanco*–, con el mundo de la ideografía.

Hay en Paz –Paz mismo lo ha reconocido– cierta influencia de la poesía concreta brasileña. Una estimulación por lo menos, como consecuencia de la cual él comienza a experimentar con técnicas ideográficas. El conocimiento de la obra de Haroldo de Campos provoca esta estimulación o inseminación, como ustedes prefieran llamarla; los *Topoemas* y los *Discos visuales*. Luego se da una orquestación e instrumentación más personales en *Blanco*. Pero creo que hay ahí un empujón importante promovido sobre todo por la práctica experimental de Haroldo de Campos, y por la capacidad que tiene Haroldo de contagiar, como yo mismo lo he experimentado. Una de las acciones, situaciones o búsquedas de Haroldo de Campos consiste, por ejemplo, en considerar el *Paradiso* de la *Divina comedia* como un texto que puede ser actualizado en esta época de los vuelos espaciales, ligándolo con la astronáutica.

También habría que hablar de Severo Sarduy. En Sarduy, por el hecho de que hay un ingrediente genealógico oriental –siempre se consideró chino-cubano–, se produce una relación muy rica con Oriente. Comenzó a visitar Oriente y tuvo toda clase de experiencias. No sólo literarias, también estéticas, existenciales, eróticas. Comenzó a empaparse de Oriente e influyó enormemente en su actitud espiritual en el sentido de que fue aproximándose a la cultura tántrica y al budismo religioso. A lo mejor hubiese entrado en religión. Puedo imaginármelo perfectamente como una versión cubana del bonzo.

De Oriente hemos recibido una enorme cantidad de estímulos, pero pienso que estamos condenados a quedarnos fuera. Atraídos por estímulos estéticos, disociamos la poesía japonesa de su soporte, que es la escritura caligráfica. El soporte inherente, consustancial, connatural. Nos apropiamos de las formas de la poesía japonesa sin entrar en las prácticas expresivas e ideogramáticas de la caligrafía. Establecemos un divorcio que igual que permite el apropiamiento opera una desvirtuación. Siempre, en relación al Oriente, estamos consumiendo como consumimos la cocina; en el fondo es como un toque, como quedarse en la periferia. Y a la vez la atracción es permanente.

– El período heroico del concretismo brasileño, hablamos de ese conocidísimo número cinco de Noigandres, *llevó hacia un grado cero al signifi-*

cante, lo redujo a un ejercicio de matemática combinatoria de aquello que en el signo es materia ¿Cómo solucionaron, a su juicio, en su obra posterior, este núcleo vacío que es, a la vez, el núcleo duro de un determinado pensamiento poético? Es decir, ¿qué evolución media entre un poema como «Silencio» y las Galaxias*?*

– Con respecto a la poesía concreta brasileña, por razones cronológicas me tocó seguir la evolución casi desde el comienzo; los ecos me llegaron temprano. La poesía concreta brasileña apareció en el mismo momento en el que en Hispanoamérica se estaba produciendo el movimiento poético de la neovanguardia o segunda vanguardia, por titularlo de alguna manera. Me parece que la denominación, el rótulo neovanguardista responde plenamente a los intereses y búsquedas del grupo, porque en estos adeptos vuelven a presentarse las principal es características de la primera vanguardia. Hay una conjunción inmediata entre la poesía concreta y nuestros neovanguardistas; ambas tendencias buscan una explotación moderna de las técnicas ideográficas y una conjunción entre el mundo mediático, los medios de difusión masiva, la publicidad y lo poético, como manifestación de una poesía que inventa permanentemente los modos de vincularse a la actualidad. Esto sedujo a todo el mundo, pero claro, aparecieron los límites muy pronto. Y ése es el problema de la técnica ideográfica, que uno se encuentra pronto con los límites. Es una acción que está condenada a operar en superficie, en un plano plástico. Aprovechándose de recursos específicamente visuales, permite establecer un contacto con cierto tipo de cultura. Con el uso de determinados medios gráficos se produce una especie de condena a las disposiciones ortogonales, a la recta y a los paralelismos. Al final termina siendo un juego ingenioso, seductor, pero circunscrito, que no puede aspirar a una riqueza de sentido. Desde el punto de vista estrictamente significativo, los mensajes son pobres.

– *Ya conocemos su interés por la obra de autores que como Lezama Lima, Huidobro o Julián Ríos se interesan por la materialidad de la escritura, por el* aspecto significante, *como usted mismo lo definió. Sin embargo, en otro límite de este mismo espacio, encontramos sus traducciones de Edmond Jabès, autor cuya obra se caracteriza por un vaciado de otra índole, un vaciado religioso, es decir, por los lazos entre la palabra y lo sagrado, por la condición de la palabra como un vehículo de acercamiento a determinadas formas de trascendencia. ¿Cuál es su relación con la obra de Edmond Jabès?*

– La cuestión fundamental planteada a través de la relación con Jabès es el contacto con la trascendencia, aunque sea trascendencia vacua. Plena o vacua, su obra supone una inevitable proyección de la literatura hacia la otredad. Me parece que no puede haber experiencia poética sin ese contacto. En mi caso, muy a menudo se da en términos negativos, como vacuidad o ininteligibilidad, como imposibilidad de alcance, como distancia, no como lo no visible, lo no configurable, lo no concebible. Llegar a los límites de la palabra es como llegar a los límites de lo mental. Y en esta proyección de la palabra hacia su más allá, su allende, hay un ingrediente inevitablemente metafísico.

– Durante algún tiempo Jabès fue una verdadera moda literaria en Francia, ¿cómo valora usted la recepción actual de esa obra?

– Jabès quiso ser mi padre. Yo lo sentí. No había tenido hijos varones, y había entre nosotros una gran afinidad, me daba consejos, se propuso guiarme. Jabès hubiera sido un surrealista periférico por el hecho de que sus inicios literarios y sus primeros focos de atención literaria están íntimamente ligados al surrealismo. Constituía el surrealismo de afuera. Siendo un judío de Alejandría, había tenido educación francesa, una educación francófona y francófila. En determinado momento sobreviene la expulsión de Egipto de un judaísmo abierto al mundo, cosmopolita, ecuménico, nada religioso. Jabès no había sido instruido religiosamente como judío. Su encuentro con lo sagrado fue una revelación posterior, una revelación ligada a una conminación. Se quedó sin tierra, sin apoyatura terrestre. Eso lo hizo volver a ver no sólo su vida, su pasado, sino también su relación integral con el mundo. Y entonces descubrió y se asió a esa otra morada que es el libro, la *Biblia*. Y comenzó a elaborar una literatura basada en la carencia, la ausencia, el holocausto, la permanencia multisecular y de origen ancestral de la *Biblia*, y luego el libro como sustentáculo existencial. Y entonces inventó todo. Todo, en Jabès, es una ficción heurística que coincidió, un poco por azar, con el textualismo, con la nueva retórica francesa. Aunque en principio las componentes y las motivaciones son distintas, se produjo un encuentro. La literatura de Jabès se encuentra con la de Ponge. Ponge parte de la relación concreta con el mundo inmediato, del apropiamiento literario de lo más común, del vaso de agua. Y luego, con un sustentáculo retórico poco reivindicado, la descripción, elabora una literatura de una calidad excepcional. Jabès es lo contrario, el desprendimiento, el despojo, la transhumancia, el desierto y la letra como recinto de residencia.

Él me propuso que lo tradujese al español, e hice algunas traducciones con gran gusto, porque me sentía a mis anchas. Sobre todo porque elegí como registro lingüístico el español de la *Biblia* protestante. El español de una *Biblia* del siglo XVI de Cipriano de Valera, que yo he leído y releído y leo y releo. Una *Biblia* que luego, por razones históricas, fue excluida del mundo hispánico, en tanto que la de Lutero o la traducción de King al inglés son obras maestras, integradas plenamente a la historia de las literaturas alemana o inglesa. Aquí, al establecerse el Imperio español con el reino de Carlos V, hubo una censura verdaderamente eficaz, porque es casi imposible conseguirla, hay que recurrir a las editoriales protestantes para poseer esa versión en un español extraordinario. Me pareció que ése podría ser el patrón lingüístico y literario apto para la traducción de Jabès. Pero ocurre que cuando Jabès comienza a ser conocido en España, los editores españoles no aceptan las traducciones hispanoamericanas, a menos que sean de Borges o de Paz o de Cortázar, que tienen una fama literaria que avala el trabajo. Las traducciones españolas son una especie de imposición lingüística que tiene poco que ver con las realidades, con la lengua viva. Así que yo fui desplazado por traductores españoles (con la excepción de lo publicado por Alfaguara) cuyas traducciones no he leído, no conozco. Con Jabès fue un encuentro sumamente fecundo, extraordinario, como lo fue antes el encuentro con Cortázar, basado en una correspondencia profunda y una complicidad sumamente estimulante y fructífera. Queda, además, una gran parte de la obra de Jabès por traducir. Por ejemplo: la producción poética anterior al *Libro de las preguntas*. Él tenía mucho apego a su poesía, la asumía plenamente, hablaba constantemente de ella y se reconocía en ella. Pero esa poesía en verso pertenece al surrealismo internacionalizado, como el de Octavio Paz. En torno al surrealismo que se internacionalizó (la internacionalidad estaba inscrita en el propio movimiento), hubo una serie de figuras inmediatamente ligadas a Breton como Jabès y Octavio Paz. Pienso que Jabès fue favorecido por ese azar político, por la expulsión de los judíos de Egipto, una nueva diáspora.

– En el panorama actual de las letras españolas se percibe con facilidad un abandono rápido y alarmante –salvo en pocas pero honrosas excepciones– del verdadero legado de las vanguardias históricas, un campo en el que usted ha trabajado en libros tan sugerentes e imprescindibles como A través de la trama *o* Fundadores de la nueva poesía hispanoamericana. *¿Cuáles son, a su juicio, los elementos determinantes en el deterioro del espíritu de la modernidad en las letras españolas?*

– Viví una conjunción también muy cordial y de intercambio y coincidencia con los novísimos en España, del sesenta en adelante. Hubo en España una atmósfera en el marco estético-literario bastante propicia como para que se produjese un brote neovanguardista. Sobre todo porque muchas veces estas emergencias tienen que ver no sólo con la actividad literaria sino con la actividad artística en general. En España, en los sesenta, había muy buena pintura. Brossa sería un exponente de ese ambiente, de ese contexto estético literario de los sesenta. Brossa circunscrito al ámbito catalán, tiene su equivalente en Nicanor Parra. Un amigo mío hizo una exposición en el Instituto Valenciano de Arte Moderno en la que los reunía, porque en ambos hay una actitud neodadá, y una incursión en el orden de las artes plásticas. Ambos son fabricantes de objetos poéticos. Con los novísimos nosotros percibimos una efervescencia y una apertura concomitante con la que se producía en el mismo momento en la literatura hispanoamericana.

No duró mucho ese momento fecundo, creativo y cosmopolita que se produjo en la Barcelona de los setenta. Se daban todas las condiciones... La culpa la tuvo el catalanismo que produjo una cerrazón, por determinados condicionantes históricos que no es el momento de analizar. Había prosistas y poetas, revistas, y una comunidad latinoamericana en relación de confraternidad e intercambio con los españoles. Y una efervescencia editorial y una apertura. Las editoriales ponen en contacto con la producción en otras lenguas, en otros países, forman parte de los sistemas circulatorios de la cultura y la literatura, son imprescindibles. Pueden ser determinantes en el activamiento y la fermentación con su exploración y traducción. Pensando siempre en un contexto, en una circunstancia histórica y en una empresa colectiva, creo que el movimiento de los novísimos no cuajó.

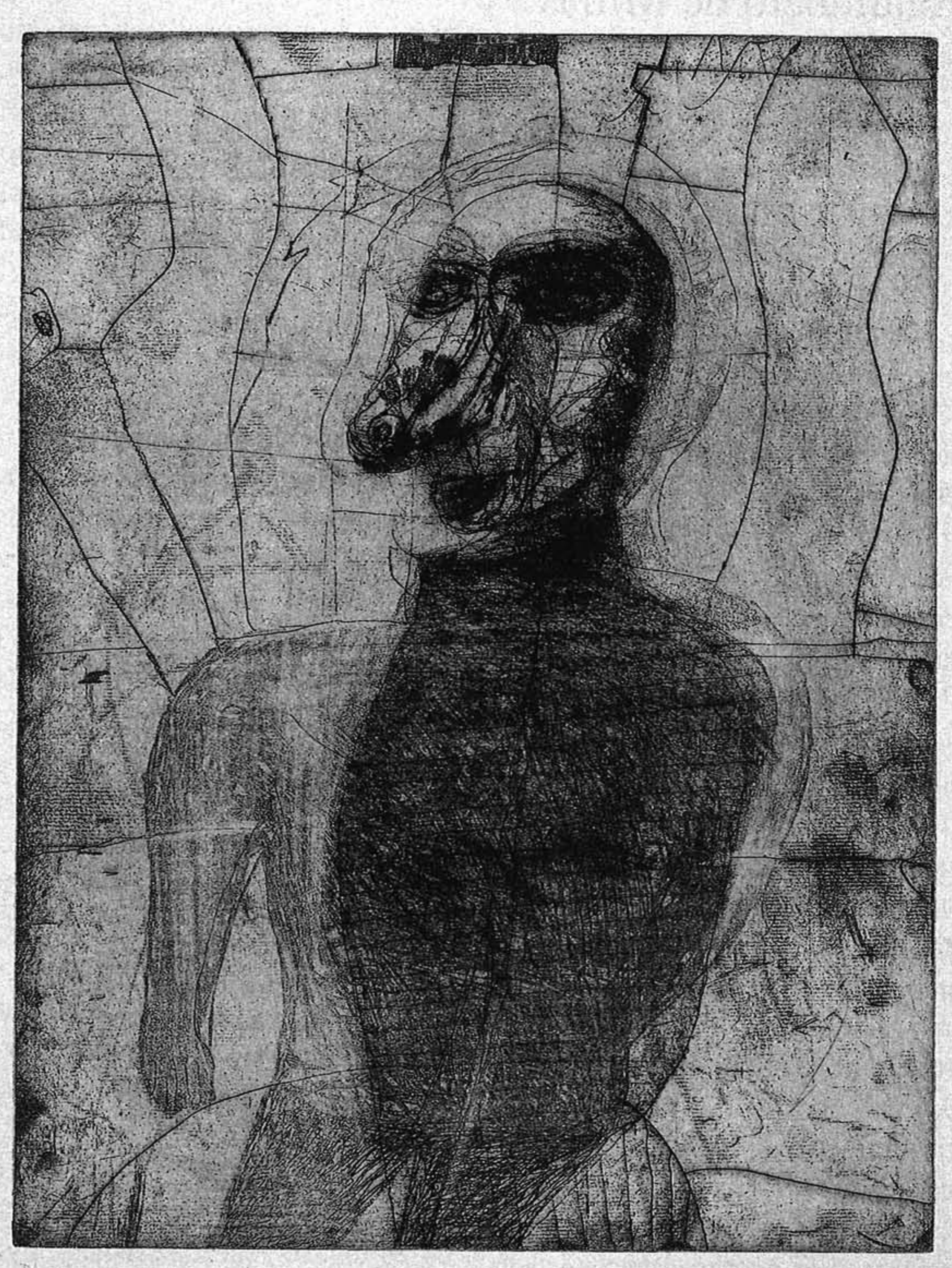
Un exponente válido de ese período es Juan Goytisolo. Juan vivió en Francia, tuvo contactos cosmopolitas, es más abierto a influencias exteriores y a la vez antiespañol. Otro exponente es Julián Ríos, Julián en contacto hiperactivo con la literatura hispanoamericana y con las artes plásticas, en conjunción, en interacción con los plásticos españoles más interesantes. Otro es José Miguel Ullán, un producto neto de una neovanguardia. Figuras que asumen, integran y configuran las estéticas que se ponen en órbita a partir de esos momentos estético-literarios. Luego hay una resistencia muy especial en España porque la literatura no pudo aprovechar mucho de la movida, de la integración de España en el gran circuito del comercio internacional y de la modernización. Aún no se ha producido en relación con la alta cultura, una movida literaria. Quizás no hubo la renovación universitaria necesaria. Lo cierto es que España tenía una oportunidad histórica, y aún la tiene quizás, de provocar una inflexión eficaz y densa, poten-

te, perdurable en el campo de lo literario. A lo mejor se debe a la debilidad filosófica. España asegura siempre una renovación y una calidad en las artes plásticas, renovaciones que han sido constantes a lo largo de todo el siglo XX, incluso en la época negra del franquismo. No ocurre lo mismo con la literatura. Hay una resistencia de la España profunda. Necesitaría de la ayuda de mis amigos españoles para explicarme una imposibilidad que yo no consigo dilucidar adecuadamente. Diría que hay un anacronismo literario que es más notorio en la novela, que tiene gran difusión ahora en Francia. Todos los editores se han propuesto publicar novela española y se ha publicado casi todo. Y yo la encuentro, en general, pasatista, decimonónica.

Creo que ha habido proyectos interesantes, por la revista *Syntaxis*, que es un producto neto de lo que trato de caracterizar. Hay figuras, como Andrés Sáchez Robayna o como José Ángel Valente, que me parecen poetas de gran valía. Lo último que he leído de Valente son las traducciones de Celan publicadas por la *Rosa Cúbica.* Ahí también está esa búsqueda de lo más denso, lo más arduo o más oscuro en contacto con otras literaturas, a la vez con las fuentes del Siglo de Oro, con la poesía mística española. Hay en ellos a la vez una ligazón activa con la diferencia, con lo que se hace afuera, con la actualidad literaria. Hay algunos abanderados o adelantados. Pero a la vez me parecen insulares por el hecho de que son individualidades que no logran constelarse. Hay estrellas de primera magnitud y no constelaciones.


P/A 4/5
ALFONSO FRAILE 96

BIBLIOTECA


PA
FRAILE 87

El alfabeto de Millás*

El mayor inconveniente que puede hallar esta novela es que sus lectores caigan en la trampa que tiende habitualmente Millás, y que esta vez es una trampa mortal. Se trata de ese aire de hiperrealismo verosímil e inmediato –tan cierto como la rememoración de un episodio de infancia o el reconocimiento de los lomos negros de la Espasa–Calpe que todo hemos visto alguna vez–; su prosa ilumina demarcando espacios realistas, como si estuviese ejerciendo de narrador convencional sobre materias escogidas por su parecido con una realidad empírica (de la que está muy lejos de ser retrato ni reflejo ni nada parecido). Millás ha escrito con *El orden alfabético* una metáfora de la desolación y una cruda reconstrucción de la soledad como amenaza, de la neurosis como refugio y la desdicha como estado forzoso del inadaptado, del inválido para transigir, pactar y resistir.

* *Juan José Millás,* El orden alfabético, *Madrid, Alfaguara, 1998.*

Y lo ha hecho haciendo girar sobre sí mismo el mecanismo narrativo del realismo, haciéndole explorar lo irreal –la pesadilla, el sueño, la invención verbal de uno mismo– como ingrediente natural de la realidad. Y pese a la gravedad cejijunta de los temas que he propuesto como síntesis de esta novela, no es en absoluto un relato escrito desde la pesadumbre del escritor contaminado por su propio tema, sino desde la artesanía del narrador consciente de sus herramientas, las que desembocan en la irónica desesperanza de la literatura de Millás. La fluidez, la ligereza y la agilidad son virtudes innatas de este narrador dotado hoy para la fabulación y la invención de hilos argumentales autónomos, aparentemente ocurrentes y chistosos, para sonreír y cabecear con aprobación ante el ingenio. Pero no: detrás de Millás hay experiencia intelectual y madurez moral, la que necesita una novela para transformar una ocurrencia dilatada en una metáfora luminosa.

Si no conservase aún algún pudor, diría que *El orden alfabético* es una novela metafísica, cuyo tema central es la inconsistencia radical del mundo moral cuando se funda en el dominio de la ilusión y el artificio: la falsedad compulsiva y autocompasiva, la desesperación que inventa, la fabulación interior

e ilusa convertida en instrumento de compensación ante la hostilidad de la experiencia real. El lenguaje, la literatura, el orden alfabético no protegen tampoco contra el mal –en realidad, lo alimentan involuntariamente–, pese a ser las garantías aparentes del orden (cuando el lenguaje se desmorona, el hombre se degrada hasta la animalización, como sucede al final de la pesadilla de la primera parte).

Si arriba decía que algo tiene de novela metafísica, ahora añado que es también una novela trágica, sin piedad: Julio se atreve a besar a Laura, y le tocará los pechos, y las piernas le temblarán, emocionado, pero sólo hará todo eso porque está en el otro lado de la realidad, que es la fiebre delirante de las anginas y metáfora del ensueño en el que vivimos instalados muchas horas del día, incluso algunos veinticuatro benditas horas al día.

Es verdad que todo eso arranca de una estrategia más simple y más obvia, pero no es esa la mejor dimensión de la novela, aunque sea la que atrapa en primera instancia al lector: la degradación del hombre a costa de la destrucción y empobrecimiento del lenguaje. Si las palabras desaparecen, desaparecen los objetos que nombran y los conceptos morales o los sentimientos caen fuera de lo humano porque no hay palabra para nombrarlos: es una apología del lenguaje como la forma más alta de desarrollo humano, o como condición necesaria de su perfectibilidad. Pero insisto en que me parece que ese es sólo el resorte narrativo más inmediato de una novela que conduce a estratos más complejos y mucho más desasosegantes que esa mera aplicación literaria del principio del aprendizaje del mundo: conocer es nombrar, disponer de la aptitud de nombrar.

El narrador de la segunda parte asegura desde la primera línea que lo que se ha leído hasta entonces es el relato imaginario de sucesos fantásticos que Julio ha hecho a una mujer. La mujer es real pero no ha escuchado nada de lo contado porque el acto de relatarlo era imaginario: la mujer está instalada en un extremo de la cafetería y Julio se halla en la barra. Eso sucede en un sanatorio donde está ingresado el padre de Julio, cuya peripecia de madurez cuenta ahora un narrador en tercera persona, veinte años después de aquella pesadilla que redujo el mundo a escombros porque se perdió el lenguaje, pero fue también el mundo que permitió besar, querer y ser querido por Laura. Una lógica perturbadora y enferma que está en el centro del sentido de la novela.

En la segunda parte Julio llora: «Tal vez, pensó, debería haberse

quedado en el otro lado para siempre, en donde al menos contaba con el amor, o lo que fuera aquella cosa que le proporcionaba Laura», por mucho que sepamos que en la realidad empírica de sus trece años Laura no fue siquiera amiga de Julio. Enseguida sabremos que la segunda parte va a construirse en torno al poder de la palabra como instrumento de fabulación y rectificación de la realidad. El lenguaje inventado, la mentira, va a ser quien construya el ensueño que oculte y silencie el desamor, la soledad y la angustia de Julio. La realidad inventada no será la de una fiebre y una pesadilla sino que opera sobre la realidad empírica, a cuyas claves de veracidad adaptará Julio la mentira para hacerla perdurar, para hacerla vivible, para vivir ilusoriamente en otro mundo, el que han construido sus mentiras privadas y sus palabras públicas, y vivir en él con las angustias y las dudas, los deseos y las decepciones de la realidad paralela, real. La lección más amarga de la novela es la perpetuación en la edad adulta de un sentimiento de exclusión de la vida, de marginación del bien posible porque no se reconcilia la ansiedad del deseo con la resistencia de la realidad contingente: sigue dependiendo el personaje de esa construcción fantástica de la realidad –como la que dispone la Enciclopedia, como la que da el orden alfabético– y nunca habrá de curarse de la nostalgia de una vida más alta que la suya. No es un relato de adolescentes: es una novela sobre la mala madurez que adopta como metáfora crucial de la infelicidad la fragilidad, la endeblez y la inconsistencia del adolescente que perdura disfrazado, transformado, en la vida adulta.

Es esta quizá la novela de Millás que mejor combina la madurez moral e intelectual del autor y la maduración de las herramientas de un fabulador dotado para la extrañeza disimulada, la imaginación incesante y la ocurrencia cargada de sentido y turbación reflexiva. El tapiz de partida, los hilos y las madejas, son kafkianos y borgianos: quiero decir que evoluciona con lógica de relojero loco y lucidez de analista. Es una novela atosigante por divertida e ingeniosa, porque la sonrisa tranquila se instala desde el principio sabiéndose amenazada por el rictus del miedo, del temor a saber lo que esconde la sonrisa y la fluidez imaginativa y libre del relato.

Jordi Gracia

El vals lento finaliza

El 26 de octubre de 1998 murió José Cardoso Pires. El mundo intelectual portugués, afligido y ansioso, esperaba la noticia desde hacía tiempo rebelándose ante el final injusto destinado a una voz obstinadamente vital. Cardoso Pires, (Peso, Ría Baixa, 1925) uno de los autores de referencia obligada de esta segunda mitad de siglo, no sobrevivió a un tercer trastorno cardiovascular que lo tuvo condenado a cuatro meses de coma profundo e irreversible. La inexplicable superación de la primera crisis cerebral, la cual le ocasionó la pérdida temporal de la memoria, originó un libro inquietante, *De Profundis, valsa lenta* (1997), en el que el autor portugués, evolucionando en un vals estático desde su carismática prosa sobria y seca, encara la muerte desde dentro, anunciando que el vacío que deja la falta de memoria es una *muerte blanca,* la pérdida del *sentido de la presencia, y* constatando que la vida es *comunicación* y que más allá no hay nada, sólo silencio. Al despertar de su *muerte blanca* pasó un mes deslumbrado por la vida y poco después declaró serenamente: «No quiero que me mantengan a flote en este planeta causando una triste impresión [...], no quiero sentirme humillado, trátenme bien.»

Por fortuna, aunque el lector español conoce mal la obra de José Cardoso Pires, el último recuerdo que quedará será la cuidada edición de un itinerario sugerente y personal por la Lisboa que pertenece a la memoria del autor. *Lisboa: diario de a bordo. Voces, miradas, evocaciones* (Alianza Editorial, 1998, traducción de Xavier Rodríguez Baixeras) es la configuración de una geografía sentimental de lugares imprevisibles que sólo el *flâneur* que se deja llevar encuentra, mezclada con anécdotas, recuerdos, imágenes y olores que poco a poco irán construyendo lo que Cardoso Pires llamaba *la sintaxis urbana* de Lisboa. Una escritura ágil y aparentemente espontánea que parece improvisada demuestra una maestría estilística que esconde a un autor extremadamente exigente con su propia obra y que escribe y reescribe sus textos, corrigiéndolos múltiples veces.

Oportunamente, Alianza Editorial ha reeditado dos obras fundamentales de la bibliografía del autor portugués: su primera novela, *El Delfín,* traducida por Javier Casanova, (1968), inscribe a Cardoso Pires en una retórica marcadamente neorrealista aunque dotada de rasgos estilísticos propios en los que se advierte interés por la adaptación de técnicas cinematográficas a su prosa y se adivina una clara

influencia de autores anglosajones –como Arthur Miller, Norman Mailer o Faulkner– que, posteriormente, lo llevarán a adoptar el género policial como vehículo de expresión de lo dramático o de los aspectos poco complacientes de la vida. *El Delfín* aparece en un momento especialmente difícil de la historia portuguesa contemporánea; los años sesenta pertenecen a un Portugal atrasado, conservador y autorreferente que se desangra en la guerra colonial en África o que emigra pobremente hacia otros lugares de Europa o América. La novela, sin tratar directamente estos temas y a partir del cruce de múltiples voces, muestra un mundo de aguas estancadas y nieblas densas que impiden la visión y delimitan un espacio enigmático. A partir de aquí, los temas de sus primeras obras convierten a Cardoso Pires en el principal cronista de la época salazarista, contada desde la denuncia serena, aunque de tono satírico y punzante, mediante una escritura sin ornamentos y de mano segura.

La segunda obra que ofrece Alianza Editorial es *Balada de la Playa de los Perros* (traducción de Basilio Losada). Una novela policiaca publicada en el año 1982 y en España en el 85 que, inspirada en el asesinato en 1960 del capitán Almeida Santos, causó un fuerte impacto entre el público portugués. El año 82 fue de gran creatividad literaria en Portugal; la *Balada de la Playa de los Perros* ganó el primer «Grande Prémio de Romance e Novela da Associaçao Portuguesa de Escritores», galardón al que también en ese mismo año aspiraban obras como *Memorial del Convento* de José Saramago, *O Cais das Merendas* de Lídia Jorge, *O Bosque Harmonioso* de Augusto Abelaira y *Paisagem com Mulher ao Fundo* de Teolinda Guersão, nombres ahora de cita fundamental al hablar de literatura portuguesa de este final de siglo.

La labor periodística, ensayística y editorial desempeñada en los años previos a la edición de *El Delfín* definen a Cardoso Pires como un hombre directamente inmiscuido en el mundo cultural e intelectual portugués y muestran una clara voluntad de conectar su país con el resto del mundo. Como editor, revela a Portugal las obras de Beckett, Maiakovski y su admirado Faulkner al dirigir diferentes colecciones para las editoriales Fólio y Ulisseia Editora; como periodista, participa en encuentros internacionales de escritores, en actos de solidaridad y reivindicación democrática y funda, dirige y colabora en diversas revistas de letras y artes *(Vértice, Almanaque, Diário Popular,* etc., la revista española *Triunfo,* la mexicana *Hoy, e* incluso realiza colaboraciones eventuales en la BBC). Los catorce años que transcurren entre *El Delfín y* la *Balada* irán recogiendo una obra extensa que abarca múltiples géneros literarios –cuen-

to, novela corta, teatro, ensayo, adaptaciones radiofónicas y cinematográficas– que descubre a un autor profundamente implicado en la época que le tocó vivir y que entiende su obra como espacio de debate de todo aquello que afecta a las ideas y las creencias.

Durante los años 70 escribe desde Inglaterra, donde se encuentra impartiendo clases de literatura portuguesa en el King's College de la Universidad de Londres, su polémica sátira antisalazarista *Dinossauro Excelentíssimo,* el ensayo *E Agora, José?,* que nace de unos conocidos versos del poeta brasileño Drummond de Andrade, el volumen de cuentos *O Burro–em–Pé y* estrena *Corpo de Delito na Sala de Espelhos,* una obra de teatro sobre los actos represivos de la PIDE, la policía secreta portuguesa. La década de los 80 lo consolida como autor de renombre y su obra se empieza a traducir a la mayoría de las lenguas europeas; es en este momento cuando aparece el libro de cuentos *A República dos Corvos* donde los protagonistas son animales. En una entrevista efectuada con motivo de la publicación del libro (diciembre de 1988), José Carlos de Vasconcelos hacía observar a Cardoso Pires que sus obras estaban llenas de animales –delfines, perros, dinosaurios, burros y, ahora, cuervos– a lo que el autor portugués respondió que le seducía de los cuervos su individualismo y su inteligencia maligna pero que, al mismo tiempo, los cuervos eran la imagen simbólica de Lisboa y que, en este sentido, la ciudad era la República de los Cuervos, un lugar que se pasa la vida reprochándole a la Historia su pasado pero que, asimismo, no duda en evocarlo con nostalgia. Cardoso Pires le recriminaba a su mundo, a Portugal, a la sociedad portuguesa, el ser tan estrecho de miras, tan reconcentrado sobre sí mismo, tan voluntariamente pequeño, tan propenso a la autocompasión. Todo aquello que le repelía de su cultura fue la fuente de su creatividad literaria y la dotó de ese tono irreverente, rebelde y sarcástico que la caracteriza.

Los últimos años de Cardoso Pires fueron difíciles; tuvo que enfrentarse a la debilidad de su cuerpo con la misma voluntad y desafió con que defendió el lugar de sus ideas en el mundo. Todas las voces de la cultura portuguesa que se despidieron públicamente de Cardoso Pires coincidieron en destacar su presencia dominante allí donde se encontrara. «Un gran conversador», lo definió su íntimo amigo Antonio Tabucchi, que despuntaba siempre por su vitalidad y energía de tono ronco inmerso en humo de cigarros, risas y discusiones acaloradas. Al final, queda esa Lisboa suya que navega sostenida por el Tajo y ese *vals lento* que ayuda a los hombres a encararse con la muerte.

Isabel Soler

Reciente bibliografía cortazariana

Tres son los libros que actualizan el nombre de Julio Cortázar y los tres, tan peculiares, presentan de novedoso y de común el hecho de que no son estudios especializados en los resortes y en la mecánica que nacen de su obra, sino que exploran el Cortázar humano[1]. El de Mario Goloboff, es la primera biografía que se publica del autor de *Rayuela*; la recopilación de cartas que realiza Mignon Domínguez, recoge al narrador argentino en su epistolario con María de las Mercedes Arias en 1937; y el tercero, a cargo de Nicolás Cócaro, recupera la figura del Cortázar jovencísimo cuando ejercía de profesor en el Colegio Nacional de Bolívar y en la Escuela Normal Domingo Faustino Sarmiento, de Chivilcoy, apenas una década antes del peronismo.

El libro que ha escrito Goloboff, poeta y novelista que vive entre París y Argentina, es un trabajo muy recomendable. Consigue situarnos desde la infancia de Cortázar en Banfield, Buenos Aires, en el niño enfermizo y solitario que habla francés y apenas sabe castellano tras su llegada de Bélgica; el escritor solipsista del París de los cincuenta despreocupado de la realidad plana, o el escritor comprometido en su madurez con la causa de los derechos humanos (Tribunal Russell) y con la Cuba de Castro. Sus relaciones con Aurora Bernárdez, Edith (la Maga), Ugné Karvelis y Carol Dunlop, hasta su muerte en la helada mañana del 12 de febrero de 1984. Sin embargo al seguidor de Cortázar, el auténtico cortazariano, el lector que conoce a Cortázar y que esperaba desde hace años *la biografía*, es un libro que le sabe a poco. Demasiado telegráfico, demasiado producto de laboratorio. Un libro que *sólo* le descubre determinados datos. Tampoco hay un aporte sorpresivo de fotografías.

La validez radica, de cualquier manera, en la circunstancia de que Goloboff ha sabido sistematizar centenares de esos datos que estaban dispersos en múltiples entre-

[1] Julio Cortázar, la biografía, *Mario Goloboff, Seix Barral, Buenos Aires, 1998, 333 páginas.* Cartas desconocidas de Julio Cortázar, *Mignon Domínguez, Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1998 (2ª edición), 297 páginas.* El joven Cortázar, *Nicolás Cócaro, Cecilia Noriega y Pío Clementi, Ediciones del Saber, Buenos Aires, 1993, 134 páginas. Añado* El París de Rayuela (homenaje a Cortázar), *Héctor Zampaglione, Edit. Lunwerg, Barcelona, 1997, 122 páginas. Espléndido libro en el que Zampaglione recorre y sitúa en un plano con 70 fotografías los rincones del París de Oliveira y la Maga.*

vistas ajenas realizadas al propio Cortázar. Lo débil del volumen proviene, desde mi punto de vista, del escaso trabajo de campo. Esa es la sensación que nos llega a quienes ya habíamos leído, por ejemplo y por citar sólo algunos, los libros de Omar Prego y Ernesto González Bermejo, sin olvidar las referencias a Saúl Yurkievich, Jaime Alazraki, Joaquín Marco, Ivar Ivask, Elena Poniatowska, Andrés Amorós o Joaquín Roy. Dicho eso, insisto: es un texto necesario. Pero, como digo, en el recorrido muchos interrogantes quedan sin respuesta; valgan tres a vuelapluma: ¿Qué ocurre con el padre de Cortázar, cuya ausencia sin duda condiciona buena parte de su relatos? ¿quién es y qué ha sido de esa Edith que es aceptada como la Maga? ¿cuál es la causa de la muerte del escritor? Goloboff se refiere al padre de Cortázar, pero despacha la cuestión rápidamente; de Edith nos la describe, pero no logra saber cuál es su apellido. En cuanto a la muerte de Cortázar, habla de leucemia, aunque deja abierta el rumor de una contaminación de Sida derivada de su convivencia con Dunlop o «No faltan, tampoco, quienes deslicen (cosa que ahora suele estar de moda en coloquios y conferencias) comentarios e hipótesis sobre supuestas prácticas homosexuales del mismo Cortázar» (p. 285). Con todo va a ser una biografía bien recibida porque rellena un espacio que exigía ser cubierto ahora, casi a quince años de la muerte del escritor.

El segundo volumen a que hacemos mención es un libro de cartas. En 1937 Cortázar conoció a María de las Mercedes Arias, profesora de inglés, en Bolívar, donde trabajaban ambos. Entre ellos nació una amistad que, epistolarmente, se mantendrá más allá de la estadía de Cortázar en Mendoza, en cuya universidad impartió cursos de literatura inglesa y francesa hasta que, en 1944, regresó a Buenos Aires donde trabajó como director de la Cámara Argentina del Libro.

La colección de cartas que ha organizado la profesora Mignon Domínguez, quien actualmente ejerce su cátedra en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Tecnológica Nacional, es un auténtico «testimonio de ideas, sentimientos, pasiones; hay pocas alusiones al amor, sí muchas a la amistad, a la poesía, a los libros, autores preferidos, lugares visitados» (p.15). El libro, con una sólida estructura introductoria, que abarca las facetas cortazarianas (el jazz, la visión del lector, el tema de la muerte, el enfoque de la Segunda Guerra Mundial, viajes, la amistad, la bibliogula de Cortázar), resulta de un gran atractivo por saber situarnos ante la idea del

mundo que tiene el escritor de veinticinco años. Visión del mundo, retrato de Cortázar, radiografía de los antecedentes que reaparecerán en la posterior producción de este autor.

En cuanto a la conformación de las 24 cartas, ahí encontramos a Cortázar. Si uno quiere localizar el pulso del narrador relajado, el lenguaje vivo, los modos de expresión voluntariamente impermeables respecto a la preceptiva al uso (modos que en el posterior Cortázar se acentuarán hasta cotas mágicas), aquí lo tenemos: «Decidí quedarme en Chivilcoy a pasar el week end (...), tengo dos novelas de Ellery Queen (*The American Gun Mystery* y *The Roman Hat Case*); poemas de Salinas y de León Felipe, la fascinante historia del Renacimiento de John Aldington Symonds; una bella edición de Virgilio, *Le grand Meaulnes* y mis gramáticas alemanas. Se puede pasar un rato con todo eso, ¿no?» (p. 263). Julio Cortázar (en esta época aún Julio Denis, abandonado ya el nombre de Florencio) emerge en estas cartas y da cuenta de cuál es su aspiración en la vida: «Mendoza -que creo usted conoce- es una bella ciudad, rumorosa de acequias y de altos árboles (....). No le negaré que siento -casi físicamente- los 1000 kilómetros que me separan de Buenos Aires; pero de algo ha de servirme ahora mi prolijo, minucioso entrenamiento para la soledad» (p. 268). Es un libro indispensable para complementar la bibliografía de Cortázar.

Por último *El joven Cortázar*, de Nicolás Cócaro, quien inició su actividad literaria en Chivilcoy, junto al mismo Cortázar y Domingo Zerpa. El índice del volumen reúne diecisiete aportaciones, desde el conocido escrito de Borges de 1984, en el que relata cómo un joven desconocido cierto día se acercó con un cuento titulado «Casa tomada» a la redacción de *Los Anales de Buenos Aires*, que dirigía Sarah de Ortiz Basualdo y en la que Borges actuaba de secretario, con la intención de que fuese publicado (el cuento sería ilustrado por la hermana de Borges, Norah, ilustración que no acabó de agradar del todo a Cortázar por el tratamiento excesivamente gótico de la casa), hasta testimonios de compañeros chivilcoyanos (José María Grange) o bolivarianos (Marcela Duprat) o escritos del propio Cócaro en los que se aproxima al recuerdo del poeta y del narrador.

Tres títulos, pues, imprescindibles para quienes sigan la trayectoria de Cortázar y necesarios para quienes se sientan atrapados por la persona y la obra del gran escritor argentino.

Miguel Herráez

Los libros en Europa

La depuración 1943-1953, *Herbert Lottman, traducción de Mauro Armiño, Tusquets, Barcelona, 1998, 547 pp.*

Lottman, paciente neoyorkino radicado en París –como en un ejemplo más de los *roary twenties*– ha reunido materiales sobre la historia de Francia en nuestro siglo y de ellos han salido libros de tan jugosa lectura como la biografía de Pétain, *La Rive Gauche* y *La caída de París,* y relatos de vida hechos con felicidad notable (el de Colette) o menos notable (el de Camus). Toca ahora el turno a la depuración que siguió a la liberación del país.

Con su habitual objetividad, a veces teñida de un color impasible (herencia de otro biografiado suyo, Flaubert), Lottman expone la minucia de su constante buceo en archivos, hemerotecas y entrevistas personales. Examina los procesos depuradores, las comisiones especiales, la actitud del gobierno provisional, para señalar los castigos y abusos que, en este episodio como en todos los históricos, se dan cuando hay pasiones vengativas en juego, oportunismos, manipulaciones políticas y el estallido del sangriento azar de las guerras.

La investigación lottmaniana rebosa probidad y cae en extensiones prolijas que agobian a quien las lee, provocando el recuerdo de otros relatos del autor, tensos de pulso narrativo (la caída de París es una angustiosa novela de *suspense).* Pero vaya lo uno por lo otro, la lectura ágil y la morosa consulta.

Dos coletillas surgen del libro: el talento político de De Gaulle, que se sacó de la manga una Francia honorable y resistente, y la guerra civil larvada que fue la ocupación alemana, una guerra civil que los franceses empezaron en 1789 y vivieron a saltos en el 48, en la Comuna y en la gran sacudida nacional que promovió el proceso a Dreyfus. Disimulo, perdón y olvido siguieron a la tristeza magullada de la derrota y a la melancolía de la liberación humeante de ruinas y cadáveres. Tales son los alimentos terrestres de la historia.

Autobiografía, *Norberto Bobbio, edición de Alberto Papuzzi, traducción de Esther Benítez, prólogo de Gregorio Peces-Barba, Taurus, Madrid, 1998, 299 pp.*

Cercano a los noventa años (nació en 1909), Bobbio ofrece estas páginas autobiográficas completadas por una serie de oportunos docu-

mentos intercalados por Papuzzi. No se trata de un texto demasiado autobiográfico, en el sentido de exploración íntima, sino de un relato curricular, en que el escritor italiano evoca las distintas etapas de su carrera de profesor en el campo de la filosofía jurídica, sus labores intelectuales y científicas, sobre el fondo del avatar político de Italia, entre el fascismo y la actual refundada república.

Bobbio, nacido en un medio que sería profascista, se fue decantando en dirección contraria y participó en movimientos universitarios resistentes. Con la paz y la democracia, hizo algunos breves intentos de militar en formaciones de izquierdas poco tradicionales, como el Partido de la Acción y Unidad Proletaria y, aunque siempre estuvo cerca de posiciones socialistas liberales, nunca se encuadró en las variantes partidarias correspondientes. Más bien se advierte en él una gran inquietud por los temas de la gestión social –la paz, la democracia, la justicia, la igualdad– y una paralela incompetencia en cuanto a la política activa y profesional.

Los recuerdos de Bobbio sirven para rastrear la juventud y evolución de cierto sector de la intelectualidad italiana, donde se mezclan Cesare Pavese, Massimo Mila y Renato Treves con nombres de futuros dirigentes del país: Pertini, Basso, Craxi, Amendola, Pajetta, etc. Con su habitual contención y su distanciamiento objetivo y comedido, Bobbio presenta su rendición de cuentas autocríticas de la experiencia vivida, singularmente en cuanto a los errores de cálculo y las negligencias históricas de las izquierdas italianas, desde el anarquismo al comunismo, pasando por los diversos registros del socialismo democrático.

El ascenso de la insignificancia, *Cornelius Castoriadis, traducción de Vicente Gómez, Cátedra, Madrid, 1998, 238 pp.*

En esta miscelánea de artículos, conferencias y entrevistas fechadas en la década de los noventa, Castoriadis retoma y revisa algunos puntos de vista sobre las sociedades desarrolladas de nuestro tiempo. No las encuentra demasiado atractivas, aunque reconoce que el capitalismo liberal de Occidente demuestra una flexibilidad y una capacidad de adaptación incomparables *(resiliencia* es el tecnicismo empleado). Por lo demás, son superficiales, incoherentes, estériles de ideas, versátiles de actitudes, burocratizadas, despolitizadas y marcadas por una privatización de la economía y la vida individual que desintegra los dispositivos de control y corrección, fragmentándose el poder en manos de los *lobbies.*

Lo que marca a nuestra época es una crisis de lo imaginario que se

advierte en lo educacional: nuestras sociedades no son capaces de producir los sujetos que hacen falta para continuarlas, porque se ha desajustado la relación cultura-civilización. Somos muy civilizados y muy incultos: nuestras normas carecen de vigencia aunque sean válidas y sólo el «enemigo» (el fundamentalismo religioso) ofrece restaurar el vínculo entre el discurso y la creencia.

Tampoco la hegemonía capitalista liberal asegura la universalización de la democracia, y buen ejemplo son los despotismos del Sudeste asiático. Castoriadis, en cambio, se recuesta en Marx, aunque reiterando sus duras críticas al leninismo y secuelas, siempre sobre bases marxianas, ya que no marxistas. De todos modos, resulta curiosa esta proximidad entre un optimista de la historia como Marx, para el cual el socialismo era ineluctable, y un apocalíptico pesimista como Castoriadis, muy impregnado de ultimidad franfurtiana.

En lo teórico, el politólogo griego revisa la noción del hombre como animal racional (nada más loco que el ser humano, dice) y prefiere pensarlo como animal imaginante que organiza su imaginario en función de los otros, o sea en sociedad, en un constructo siempre en transformación: la historia. El hombre es un animal histórico. La incógnita está dada por esta posibilidad de que la historia termine por la autoaniquilación de las civilizaciones, en cuyo caso se detendría el proceso. El modelo de recambio comunista se ha autodescalificado y el integrista es antihistórico. La pregunta sofocada de Castoriadis se dirige al Tiempo histórico como razón de sí mismo: ¿hacia dónde vamos?

Luchas y transiciones. Memorias de un viaje por el ocaso del comunismo, *Manuel Azcárate, El País-Aguilar, Madrid, 1998, 213 pp.*

El autor, que vivió entre 1915 y 1998, fue un destacado militante comunista, que luchó en el bando republicano durante la guerra civil española, en la resistencia francesa contra los nazis y en diversos cargos partidarios, notoriamente como responsable de las relaciones internacionales del PCE. En estas memorias recoge recuerdos a partir de su primer viaje a la URSS, en 1959. En 1980 es expulsado del partido y ha de construir una nueva profesión, la de editorialista político. Las últimas páginas, donde describe la aparición y desarrollo de una enfermedad incurable, son de una conmovedora austeridad y muestran al íntegro pensador laico que se enfrenta con la muerte no sólo como el final sino como el gran misterio, al que no le concede ningún valor sobrenatural.

En rigor, el libro cuenta la historia de unas relaciones intensas e imposibles entre Azcárate y el comunismo. La imposibilidad surge de la radical divergencia entre discurso y práctica. Los comunistas proclaman la igualdad y practican la jerarquía y los privilegios burocráticos; son internacionalistas y definen a la URSS como patria del socialismo, en perpetuo conflicto con la otra gran potencia comunista, la China; exigen la vigencia de las libertades públicas en los países donde no gobiernan (ni quieren gobernar: caso típico, Italia) y las niegan allí donde mandan, considerando a quien disiente como a un enemigo, a quien perseguir en términos militares. El laicismo del que se reclaman los comunistas, en la tradición ilustrada, se transforma en una creencia mística en una verdad de la historia cuya revelación ha sido concedida a los militantes del partido «correcto».

Más allá de un elenco nutrido de figuras que Azcárate retrata con escasos y certeros rasgos, su constante tensión proviene de la pareja consular de la familia: Pasionaria y Carrillo. La familia acabará expulsando al díscolo que pretende debate y democracia dentro del partido, tal como se reclaman fuera de él.

Buena parte de la historia política española contemporánea desfila por estas páginas, las cuales, si no revelan hechos desconocidos, sí aportan una memoria personal, evidentemente sincera, sencilla pero no incauta, que ilumina la interioridad de ese edificio que sólo conocemos como fachada y que es nuestro propio devenir. A la vez, describe con un contenido patetismo, el gran drama intelectual y moral de las izquierdas en nuestro siglo: si eso que se vio con nitidez y que fue el mundo alternativo al que hemos heredado, no existió realmente nunca ¿qué historia hemos vivido?

¿Qué le ocurre a la postmodernidad? La teoría crítica y los límites de la filosofía, *Christopher Norris, traducción de Michel Angstadt, Tecnos, Madrid, 1998, 374 pp.*

Los componentes filosóficos del pensamiento postmoderno son conocidos aunque no siempre reconocidos: Nietzsche y su teoría sobre la verdad extramoral, Heidegger y la falta de fundamento, el viejo y glorioso escepticismo de Hume reavivado por Peirce, etc. Esto desmonta la originalidad y la contemporaneidad de pensadores como Baudrillard, Lyotard, de Man y Derrida, entre otros.

A estos fines apuntan los artículos de Norris aquí reunidos, en verdad extensas recensiones de diversos libros. A Baudrillard lo apalea y a Derrida lo defiende de malas lecturas. Con de Man no sabe bien qué

hacer. En cualquier caso, repasa con insistencia a veces farragosa las cuestiones básicas del asunto: la verdad no existe y en su lugar tenemos unas convenciones que proponen la vigencia de una ficción eficaz; la realidad se ha vuelto hiperreal, bastante irreal y simulada; el lenguaje es una trama intertextual de retóricas; en fin, más de lo que hay, no hay nada más y más vale pensar lo que nos rodea como algo enigmático e inevitable, que nunca conoceremos a fondo ni nos angustiará demasiado. El postmodernismo es, tras muchas vueltas y revueltas, una ideología de la conformación, en el doble sentido de la palabra: conformarnos a las formas del mundo y conformarnos con lo que somos entre ellas.

Norris no encara una perspectiva definida de crítica a este momento tardío y resignado, alegremente apocalíptico y elegantemente pesimista de la historia del pensamiento. Más bien sigue descriptivamente el decurso de sus lecturas, sumándose al desconcierto general, aunque no siempre de buen humor. Esto es lo mejor del libro.

La traducción es proba, pero no deja de extrañar que cite los libros en inglés, aunque sean de originales franceses o alemanes. Tampoco es de recibo traducir la derridiana *différance* (un neologismo) por diferencia.

Sobre la crisis de la historia, *Gérard Noiriel, traducción de Vicente Gómez Ibáñez, Cátedra, Madrid, 1997, 313 pp.*

El autor estudia, paralelamente, las alteraciones que han sufrido, sobre todo en sede francesa, la profesión del historiador y la epistemología de la historia. Desde los tiempos del positivismo, que ponderaba la objetividad científica de la disciplina, su capacidad de reconstruir puntualmente el pasado y la unidad universal del método naturalista, la historia ha sufrido alteraciones que, valga la redundancia, son históricas. Se ha impuesto, de tal manera, la necesidad de hacer la historia de la Historia.

Al positivismo sucedieron la eclosión de las ciencias del espíritu, el determinismo marxista, la historia cuantitativa, la crítica del discurso, el manejo de los tipos ideales weberianos, la historia local y regional (no sólo en cuanto a espacios, sino en cuanto a tema: vida cotidiana, familia, historia de las mujeres, los jóvenes o los viejos). El panorama se ha enriquecido y, a la vez, desorientado.

En otro orden, la profesión del historiador se ha popularizado y aumentan con vertiginosa rapidez las cátedras de historia, los seminarios, las agrupaciones profesionales, los clubes y las logias. De este modo, mientras se pone el conocimiento al alcance de mayores

públicos, se crea la superstición corporativa de que la historia, eso que en principio nos ocurre a todos y que todos deberíamos y podríamos conocer, se torna el saber de un colectivo de científicos muy especializados. A esta deformación se opone la perversa y opuesta de la historia hecha por los periodistas, obligada a una compulsiva amenidad y a los espejismos de la simpleza.

Noiriel maneja categorías con solvencia y cifras con la elocuente relatividad de las cantidades. A veces, para un lector no francés, puede resultar monográfico en exceso, pero el balance es favorable a su empresa, pues nos da una descripción del paisaje histórico (la historia de los humanos y la Historia de los historiadores) muy competente y útil, a la vez que nos deja, por enésima vez, perplejos ante nuestra propia condición de animales históricos.

La edad de oro de la humanidad. Crónicas del paleolítico, *Jean Chavaillon, traducción de Eduardo Ripoll Perelló, Península, Barcelona, 1998, 230 pp.*

De la prehistoria nos quedan huellas fragmentarias y muy dispersas. Es difícil trazar entre ellas itinerarios y cronologías precisos. Los períodos de su evolución suman millones de años y desenvuelven unos ritmos impensables para nuestra imaginación histórica. Sin embargo, allí está lo esencial de nuestra especie: la memoria técnica (la capacidad de aprender y enseñar técnicas), el lenguaje como simbólica (y no como mera reacción oral a un estímulo), el dominio del fuego, la sedentariedad y la migración, la casa, la tumba, el utensilio inútil (la obra de arte), el culto al más allá, la admisión de lo desconocido y lo sobrenatural.

Chavaillon, estudioso y excavador, va con cautela por los datos que proporciona su disciplina y las contradictorias conclusiones que se enfrentan, unas contra otras, a lo largo de estas décadas. Sus noticias son frescas y contrastadas, de modo que debemos tomarlas por la actualidad más fehaciente de los prehistoriadores.

Pero hay una frontera de la historia, sin la cual ésta no existiría: el mito, la narración de lo legendario. Chavaillon cede a la utopía de la edad de oro en la tierra y cree que los hombres prehistóricos no hacían la guerra, trabajaban lo mínimo, estaban en feliz contacto con la naturaleza, vivían en libertad y sin autoridades, sobrados de recursos, en un medio impoluto que ignoraba la avaricia, la propiedad privada y la defensa frente al extraño. Es posible que esto haya sido así y que los prehombres hayan alcanzado su propia dicha. Pero no cabe extrapo-

larla y pensar que, de golpe, devueltos a aquella Arcadia prehistórica, consiguiéramos la felicidad que ahora nos falta, en un mundo de consumismo donde tanto nos sobra, desde luego, a quienes nos sobra.

B. M.

Al final de la tarde, *Basilio Sánchez, Calambur, Madrid, 1998.*

Todo libro de poemas está situado en una órbita luminosa de muy diversas características: puede refractar el esplendor matinal y la radiante afirmación de todo cuerpo en la luz, como por ejemplo *Ladera Este,* de Octavio Paz; puede irradiar un mediodía cegador y mortal, como sucede en *El cementerio marino,* de Paul Valéry; puede girar bajo las circunvoluciones de una noche atroz e irredimible, como por ejemplo *Las moradas de la muerte,* de Nelly Sachs. El arco del día y el arco del año, el tránsito entre las fases de la luz y el transcurso cíclico de las estaciones, son el ámbito en que la mirada –incluso, o sobre todo, la mirada más *interior*– habita en su incesante diálogo con la palabra. *Luz con el tiempo dentro,* dijo Juan Ramón Jiménez: un libro de poemas puede leerse como la restitución –recreación– del diálogo de la mirada con la luz, con una luz que la propia mirada genera porque el ojo de la palabra no contempla lo visible sino lo invisible; una luz, en definitiva, interior, íntima, irrepetible e inextinguible.

Al final de la tarde, el cuarto libro de poemas de Basilio Sánchez (Cáceres, 1958), irradia una luz amenazada por las sombras: luz del último atardecer, de los instantes en que la pérdida de la luz se instala en el corazón del hombre como una devastación y una promesa a la vez. Este *final de la tarde* es un tiempo de revelación: la memoria se abre a las huellas más tenues, la mirada acepta la invitación de lo oscuro a desaparecer para renacer transformada en palabra, el aire entrega su transparencia instantánea y cada objeto desciende a su raíz de indeterminada materia suspendida. Pero también es un tiempo de interrogación: *Al final de la tarde* nos da a escuchar una voz que se interroga por el rostro que la sostiene, una presencia que explora la ausencia de la que procede. La interrogación permanente por la imagen de sí que ha sucumbido a la depredación del tiempo obtiene a veces una respuesta: el reconocimiento a través de las huellas que el sujeto dejó como trazos inciertos de su presencia y que ahora dan forma a una ausencia, la ausencia de sí que la palabra nombra y explora. Pero estas respuestas se transforman cada vez en nuevas interrogaciones: las formas se disuelven, pierden sus contornos, y la voz nace a la desmemoria del origen.

Hay en estos poemas un misterio de la inmovilidad. Debajo de todo movimiento, parece decírsenos, yace lo inmóvil. Así en el curso del río, en el viento entre los árboles, en el paisaje de la lluvia, en la mirada del hombre. El mismo «hilo invisible» que reúne todo lo disperso hace converger en una única figura inmóvil todo lo que se mueve. El «aquí» desde el que se nos habla es como la habitación predilecta de la voz: en las paredes de esa habitación pueden surgir sombras en forma de ramajes, manchas como flores primerizas, estelas que recuerdan las huellas en la nieve, pero la habitación es siempre la misma y la voz que habla desde ella, la voz de estos poemas, dice un mundo filtrado por la mirada (apacible, doliente, interior) del espíritu.

Rafael-José Díaz

El lápiz del carpintero, *Manuel Rivas, Madrid, Alfaguara, 1998, 201 pp. Trad. de Dolores Vilavedra.*

La guerra civil y la posguerra han tenido un tratamiento regular y continuado en los últimos treinta años. Muchos narradores sin vivencias directas de aquella época la han reconstruido con una experiencia que es heredada. Y eso ha señalado, o señala, un territorio ético pero también estético de la novela de hoy que es revelador de muchas cosas en que no entraré, pero sí permite apuntar a una cosa distinta y muy feliz. Manuel Rivas ha contado en *El lápiz del carpintero* de otra manera, con intuición lírica y libertad narrativa, un material hasta hoy casi siempre dominado por la pesadumbre de la derrota o la tentación de la venganza aplazada, el compromiso de contar lo que no pudieron contar quienes padecieron la posguerra o fueron sus víctimas, una especie de delegación del deber de contar la culpa de los unos y la inocencia de los otros, sin saber, o sin querer, levantar el pedal de la voz de quien escribe ungido a una herencia que se siente en deuda con un pasado humillado: el cumplimiento de un destino de redención dictado por una conciencia atosigada y, por tanto, todavía muy atada a la seriedad grave, la solemnidad ampulosa, la conjura angustiosa de los demonios personales y familiares.

Y lo primero que debe llamar la atención en la novela de Manuel Rivas es un aspecto que suele desatenderse en las traducciones de las lenguas peninsulares, y es que la tradición literaria de Rivas es desde luego la literatura española, pero su lengua literaria es el gallego, y por lo tanto, necesariamente, modelos, autores, ángulos gallegos. Si el Carlos Casares de *Dios sentado en un sillón azul* logró un relato muy vivo con la voz monologal de un personaje que podía parecerse mucho a un potencial personaje de Muñoz

Molina o de Chirbes, Manuel Rivas ha apostado por una combinación de ingredientes literarios que liberan a la novela del espesor denso, de la rumia lenta en torno al mal y la fatalidad. Y lo ha hecho inhibiéndose de la tradición literaria en el tratamiento de un tema, la guerra y la posguerra, apoyándose en el punto de fantasía e imaginación, de estilización y elipsis, de alusión y sutileza que conoce bien la literatura gallega y que maneja peor la literatura de raíz muy hispánica.

Manuel Rivas se ha desembarazado de esos ingredientes para construir una novela lírica sobre el mal y la guerra, sobre la fatalidad del desencuentro de las personas cuando la historia se cruza por en medio y monta una guerra. Y lo ha hecho creando un estupendo personaje, que es Herbal, auténtico protagonista y no mero conductor de las secuencias del relato: su intimidad doblada, sus convicciones y sus resentimientos, su humanidad debilitada y su brutalidad criminal constituyen los resortes de la invención de un personaje que depende de una metáfora y un símbolo, ese lápiz rojo que han tenido la amabilidad de regalarnos los editores con esta novela de música intensa y vibrante.

J.G.

El fondo de la maleta

Fernando Quiñones (1930-1998)

Desde sus comienzos literarios, Fernando Quiñones estuvo vinculado con *Cuadernos Hispanoamericanos.* En estas páginas, a lo largo de tres décadas largas, aparecieron sus poemas, sus cuentos, sus críticas de variado asunto aunque dirigidas a dos preferencias muy personales: las letras italianas y Jorge Luis Borges. Con este último, en especial, se tejió una corriente de simpatía mutua para la que, en principio, nada parecía predispuesto. Borges, tan cerebral y enciclopédico, y Quiñones, tan apegado a la copla anónima y de un refinado casticismo andaluz (que no andalucista) se encontraron en la común querencia del barroco español.

El escritor de Cádiz estuvo ligado, además, con amistad personal, a dos directores de *Cuadernos*, Luis Rosales y Félix Grande. Por medio de la institución hizo viajes americanos, difundiendo su literatura y su conocimiento del arte flamenco, que solía estudiar y practicar. Sin duda, sus imágenes fuertes del Cádiz visual –la Caleta, la Isla– se unieron al sonido ancestral de su gente y sirvieron de sugestión para las narraciones del pueblo menudo gaditano, que contempló con ternura y también con andaluza ironía: chiquillos callejeros, pícaros, mendigos, mujerzuelas. A veces lo intentó con el mayor aliento de la novela, en *Las mil noches de Hortensia Romero* y *La canción del pirata,* por ejemplo. En su poesía prefirió la forma de la crónica lírica y atesoró en sus versos recuerdos de viajes, de personas y personajes, de lugares que la poesía atrapa y secuestra al tiempo.

Quiñones supo encontrar la sutil trama de palabras y acentos que sueldan la relación entre la España meridional y la América de habla hispana. Quiso encontrar directamente los ecos de su prosodia andaluza y escuchó con especial atención el decir sudamericano. Como ciertos cantes, su obra es de ida y vuelta.

El doble fondo

El pintor Alfonso Fraile (1930-1988)

Del pintor Alfonso Fraile (Marchena, Sevilla, 1930-Madrid, 1988) se ha podido ver en estos días una amplia retrospectiva en el Centro Sofía de Madrid, exposición que tiene varios significados, pero sobre todo este: se trata del rescate de uno de nuestros mejores pintores de la segunda mitad de siglo. Tanto la exposición como el catálogo que la

acompaña permiten volver sobre un artista riguroso y eminentemente pintor. Esto último quizás necesite de aclaración, aunque sea brevemente: las artes plásticas en nuestro siglo han sufrido como pocas de una verdadera manipulación ajena a ellas mismas. El negocio del arte ha desvirtuado la pintura, la ha envilecido. El negocio del arte y el exhibicionismo, no de las obras sino de los pretendidos artistas. Así pues, lo que el conjunto de la obra de Fraile nos enseña, en primer lugar, es la trayectoria de un pintor que se ha tomado en serio la obra, que se ha tomado en serio su aventura como pintor y no la ha puesto al servicio de la moda o de una fácil o excéntrica salida comercial. Ambos polos, lo fácil y lo excéntrico, son tics heredados de las vanguardias históricas (pero ya sin el riesgo ni la aventura que caracterizaron a aquéllas). De educación académica (estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando), hizo su primer exposición individual en 1957, en la Sala Abril.

Aunque tuvo algún momento de pintor informalista, lo que los franceses (Michel Tapié) llamaron *Art Autre,* en respuesta a la *Action Painting* norteamericana, Fraile se ha desenvuelto dentro de la figuración, y dentro de ésta con una dedicación casi exclusiva a la figura humana. Su exploración o desarrollo no se detuvo sino que –lo vemos en su producción de los últimos años– le alcanzó la muerte cuando se encontraba en un momento de verdadero encuentro con su propia pintura. Si hasta comienzo de los años setenta es apreciable la influencia más o menos directa de otros pintores, e incluso es fácilmente observable el diálogo desenfadado con Antonio Lorenzo, de quien fue gran amigo, hay que afirmar que a partir de finales de esa misma década su obra se adentra en su propia forma, y sin dejar de tener como referente a pintores como Picasso, Klee o Bacon, Alfonso Fraile camina por sus propias circunstancias, es decir por su propio mundo. Francisco Calvo Serraller ha hablado con lucidez respecto a lo grotesco y lo irónico en su obra, así como de su exigente concepción del espacio pictórico. Sin embargo quizás el concepto de grotesco no convenga a esta obra cuyos colores y tratamiento denotan, como diría Denis Long, un cierto romanticismo (en el sentido atemporal del término). Hemos señalado antes la influencia de Francis Bacon, quizás, junto con Picasso, la más notoria, especialmente en el tratamiento de los rostros. En el pintor inglés sí podemos hablar de lo grotesco y de una ironía acerada. Su búsqueda de la identidad es extrema y colinda con la agresividad y el sadismo. La búsqueda de Fraile participa de la ironía, pero es una risa aliada a la compasión. Cada rostro, cada

Colaboradores

JAVIER ARNALDO: Crítico de artes visuales (Universidad Complutense, Madrid).
JOSÉ LUIS BERNAL MUÑOZ: Crítico literario español (Madrid).
RAFAEL JOSÉ DÍAZ: Crítico literario español (Universidad de Jena).
ESTRELLA DE DIEGO: Crítica de artes visuales española (Madrid).
MARÍA DE LOS SANTOS GARCÍA FELGUERA: Crítica de artes visuales española (Madrid).
JORDI GRACIA: Crítico y ensayista español (Universidad Central de Barcelona).
MIGUEL HERRÁEZ: Crítico literario español (Valencia).
MARÍA DOLORES JIMÉNEZ BLANCO: Crítica de artes visuales española (Madrid).
ALEJANDRO KRAWIETZ: Crítico y ensayista español (Tenerife).
FRANCISCO LEÓN: Crítico literario español (Tenerife).
EDUARDO LOURENÇO: Crítico y ensayista portugués (Vence, Francia).
JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS: Crítico literario español (Londres).
LORENA MARTÍNEZ DE CORRAL: Crítica de artes visuales española (Madrid).
JOSÉ MARÍA PARREÑO: Crítico de pintura y poeta español (Madrid).
MIODRAG PAVLOVICH: Poeta yugoeslavo (Belgrado).
ISABEL SOLER: Profesora de literatura portuguesa (Universidad Central de Barcelona).
CARLOS THIÉBAUT: Ensayista y profesor de filosofía (Madrid).
CHUS TUDELILLA: Crítica de artes visuales española (Madrid).
GABRIEL ZAID: Crítico y ensayista mexicano (México).

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Directora de Publicaciones
MABEL MORAÑA

Secretario Tesorero
BOBBY J. CHAMBERLAIN

Suscripción anual:

Socios	U$S 65.00
Socio Protector	U$S 90.00
Institución	U$S 100.00
Institución Protectora	U$S 120.00
Estudiante	U$S 30.00
Profesor Jubilado	U$S 40.00
Socio Latinoamérica	U$S 40.00
Institución Latinoamérica	U$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana,* todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA
Revista Iberoamericana
1312 Cathedral of Learning
University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili+@pitt.edu • http://www.pitt.edu/~iili

LOS ÍNDICES DE «CUADERNOS HISPANOAMERICANOS» EN CD-ROM

Con motivo de cumplir cincuenta años de edición ininterrumpida, *Cuadernos Hispanoamericanos* ha editado sus índices en CD-ROM. A lo largo de este medio siglo la revista ha publicado cerca de cien mil páginas de texto que han dado lugar a unas catorce mil entradas. Por ellas, quien consulte el citado CD-ROM podrá acceder a los autores de los artículos, los mencionados en ellos, las materias que tratan y las fechas de publicación, con los cruces que prefiera efectuar durante la consulta.

Este CD-ROM es un instrumento indispensable para manejar la colección de la revista, cuyo volumen y diversidad temática resultan inaccesibles o de muy difícil acceso por otros medios. También es un precioso material de trabajo para los investigadores de las distintas disciplinas de las que se ha ocupado la revista entre 1948 y 1997.

Los índices así informatizados serán remitidos gratuitamente a los suscriptores y a quienes mantienen canje con *Cuadernos Hispanoamericanos.* También se podrán adquirir mediante cheque bancario a la orden de Admón. General de la AECI, remitido al administrador de la revista, en Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid. El precio del CD-ROM es de mil pesetas dentro de España y diez dólares fuera de ella.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199 ....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	8.500	
	Ejemplar suelto	800	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	100	140
	Ejemplar suelto	9	12
Iberoamérica	Un año	90	150
	Ejemplar suelto	8,5	14
USA	Un año	100	170
	Ejemplar suelto	9	15
Asia	Un año	105	200
	Ejemplar suelto	9,5	16

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Dossier:
Las bibliotecas

Fernando Savater
Vivir juntos

Adelina Güiraldes - Guillermo de Torre
Epistolario

Miguel Herrero de Miñón
Veinte años de Constitución en España

Entrevistas con Rafael Argullol y Félix de Azúa



AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

